Ф.Шаляпин

МАСКА И ДУША

Ф. Шаляпин

МАСКА И ДУША

Литературное наследство

Алма-Ата «Өнер» 1983

85.45
Ш 18

Ш $\frac{70301-150}{409(05)83}$ доп.— 83—4702010100

© Издательство «Искусство», 1976
© Оформление. Издательство «Өнер», 1983.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ ШАЛЯПИН

В истории мирового вокально-сценического искусства нет имени, которое бы по своему обаянию и популярности среди самых широких масс могло сравниться с именем Федора Ивановича Шаляпина. Мир знал много замечательных художников оперной сцены, но часто они либо переживали свою славу, либо она умирала вместе с ними, становясь достоянием прошлого. Слава Шаляпина пережила его.

Почти сорок лет прошло с тех пор, как навсегда замолк неповторимый голос певца. И все же к нему не заросла «народная тропа»!

Непрерывно расширяется в нашей стране круг почитателей великого певца, растет благородный клан «шаляпинцев»-коллекционеров. Да и не только в нашей стране. Во многих домах Болгарии, Польши, Чехословакии, Австрии и других стран Европы, Азии и Америки можно встретить живейший интерес к имени великого певца, найти его пластинки, издания, ему посвященные.

Каждая пластинка, напетая Шаляпиным, доставляет слушателям большое эстетическое наслаждение; каждая строка, написанная о нем, прочитывается сотнями жадных глаз.

Жизнь Шаляпина стала легендой.

Советский народ с бережным вниманием и любовью относится ко всему, что составляет его национальную гордость, что умножает славу отечественного искусства. К таким явлениям нашей национальной художественной культуры бесспорно принадлежит творчество Шаляпина.

Одним из первых это понял А. М. Горький, всегда подчеркивающий огромное национальное и мировое значение Шаляпина.

«Такие люди, каков он,— писал Горький,— являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ! Вот плоть от плоти его, человек, своими сила-

ми прошедший сквозь терния и теснины жизни, чтобы гордо встать в ряд с лучшими людьми мира, чтобы петь всем людям о России, показать всем, как она — внутри, в глубине своей — талантлива и крупна, обаятельна. Любить Россию надо, она этого стоит, она богата великими силами и чарующей красотой.

Вот о чем поет Шаляпин всегда, для этого он и живет, за это мы бы и должны поклониться ему благодарно, дружелюбно...

...Федор Иванович Шаляпин всегда будет тем, что он есть: ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она — Русь, вот каков ее народ — дорогу ему, свободу ему!»*.

Так воспринимали Шаляпина лучшие люди того времени, не скупясь на самые высокие сравнения при оценке искусства артиста. Пушкин, Толстой — рядом с этими гигантами русской литературы ставил Шаляпина Горький. Мощь пластической лепки певцом своих образов Б. В. Асафьев сравнивал с силой выразительности скульптурного резца Микеланджело, ритм речи и пения Шаляпина — с гоголевской прозой. «Художник типа Гёте»— это определение творческой личности Шаляпина можно встретить на многих страницах, посвященных артисту. М. В. Нестеров пишет, что Мефистофель Шаляпина в последней его редакции «по своей художественной высоте поднимается до красот Данте». А. В. Луначарский подчеркивал, что Шаляпин «именно воссоздал Дон Кихота», иначе говоря, минуя «ничтожное в данном случае сотрудничество авторов оперы», встал вровень с Сервантесом. М. С. Шагинян называет имя Шаляпина рядом с именем Рембрандта. Каких бы величайших художников русской сцены мы не вспомнили, они всегда ставили Шаляпина выше себя. К. С. Станиславский, разрабатывая свою «систему», во многом стеснялся учить Шаляпина в работе над конкретными ролями. «Вы меня покорили и победили»,— сказал певцу в связи с его исполнением роли Сальери Станиславский, много бившийся над этим образом.

Перед Шаляпиным преклонялись И. М. Москвин и В. И. Качалов. Однажды, в 1919 году, Качалов читал «Воздушный корабль» Лермонтова. Когда он дошел до строк:

Зовет он любезного сына,
Опору в превратной судьбе;
Ему обещает полмира,
А Францию только себе...

в последних словах прозвучала такая великая любовь к родине, такая тоска по ней, что у слушательницы артиста вырвалось: «— Вася, как это замечательно! Как ты это нашел?

И он ответил:

---

* Из письма А. М. Горького к Н. Е. Буренину (сентябрь, 1911 г.).

— Можно еще лучше, еще вернее. Вот Шаляпин мог бы это сделать»*.

Столь всеобщее признание гения Шаляпина, обобщившего в своем творчестве многое, чем жило тогда русское искусство, позволяет понять тот взрыв восторга, с каким еще в начале своего пути он был встречен в передовой художественной среде. В юном артисте, часто еще лишь контурами обозначавшим образы, которые вскоре отольются в фигуры непреходящего идейно-эстетического значения, лучшие русские художники почувствовали глашатая своих стремлений. Шаляпин наряду с Горьким стал их надеждой, их упованием. Они поняли, что артисту было предназначено зримо выразить их идеалы. При этом в самом условном, в самом, казалось, далеком от современности жанре — в опере!

«Появление Шаляпина в театральном мире Москвы произвело, мало сказать, сенсацию — оно вызвало небывалое восторженное волнение среди всех людей, любивших театр, оперу, музыку,— вспоминает художник А. Я. Головин.— Я хорошо помню всю значительность этого подъема. Чувствовалось, что вот наступил момент, когда в истории театра откроется новая страница. Выступления Шаляпина воспринимались всеми чуткими людьми как праздник искусства. Вспоминаю одну из своих встреч с Левитаном, который с первых слов забросал меня вопросами: «Видели вы Шаляпина? Слышали его? Знаете ли вы, что такое Шаляпин?» Я должен был признаться, что еще не слышал. «Пойдите непременно. Вы должны его увидеть! Это что-то необыкновенное. Как он поет Мефистофеля! Как играет!» Левитан был взволнован по-настоящему, и, зная его тонкое артистическое чутье, я понял, что в театре появился действительно какой-то чародей»**. Речь идет о выступлениях Шаляпина в Мамонтовской опере, когда артисту было всего 23 года!

Это не помешало В. В. Стасову убежденно сказать: «Одним великим художником стало больше!».

Русская демократическая критика со Стасовым во главе сразу подняла на щит молодого Шаляпина; она увидела в нем восходящее солнце национального оперного искусства, одного из лучших представителей русского сценического реализма.

И именно поэтому, очевидно, Шаляпин стал центром нападок со стороны реакционных кругов.

Трудно найти в истории театра другого художника, о котором было бы сложено столько нелепых басен, наплетено столько унизительного и гадкого, который бы так безжалостно подвергал-

* *Комаровская Н. И.* Виденное и пережитое. Л.— М., 1965.

** Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Сб. Л.— М., 1960, с. 53.

ся всякого рода шантажу, травле и инсинуациям. Пожелтевшие страницы дореволюционных газет пестрят сенсационными сообщениями о Шаляпине, в которых немалое место занимает смакование его «скандальных историй»; полуправда в них сочетается с откровенной ложью, окрашиваемой то в политические, то в «этические» тона. В его адрес с одинаковой яростью неслись и злобный вой черносотенцев и наглые окрики либеральных писак.

«Я, как доктор Штокман (Ибсена), оболган и будто бы уничтожен «большинством»— мне плевали в лицо, кому только было не лень, и, как я заметил, делали это с редкостным удовольствием»*,— с глубокой горечью писал Шаляпин в 1910 году по поводу очередного «инцидента», раздутого до гиперболических размеров буржуазной прессой. Эти слова он мог повторить много раз в условиях царской России.

Доморощенные эстеты немало, хотя и тщетно, потрудились также, чтобы затушевать прогрессивное содержание искусства Шаляпина, сблизить его с декадентскими «идеалами». Усилиями этих писак Шаляпин был объявлен художником с «ночной душой», показавшим «миру ряд грозных призраков», властителем «в сумрачном мире человеческой трагедии, в смятенных ритмах эмоций, мысли и даже рассудка». Музыкальный критик Л. Сабанеев, ратуя за возвращение оперного спектакля к «костюмированному концерту», пышной зрелищности, защищая приоритет «бессмысленного» очарования звука и «самодовлеющей» театральной «правды», ополчается на «психологический натурализм» в опере, кульминацию которого он видит в творчестве Шаляпина.

Наряду с декадентскими измышлениями в дореволюционной критике довольно долго жил взгляд на Шаляпина как на чудесный феномен, ничем не связанный с национальной художественной традицией. Все прошлое русской оперной сцены представлялось почти голой пустыней, в которой неведомо как и почему вдруг расцвело гениальное дарование Шаляпина.

В основе подобных воззрений лежало пренебрежение к отечественной культуре, ее истории, ее великим завоеваниям. Русский оперный театр долгое время был явлением весьма мало изученным и еще менее поощряемым. Только в наше время было положено начало собиранию и изучению материалов по истории русской оперной сцены, исследованию ее идейно-эстетических связей со всем развитием социальной и художественной жизни России. Гигантская фигура Шаляпина теперь вырисовывается не только как вершина исторического развития национального опер-

* Из письма Ф. И. Шаляпина к М. Ф. Волькенштейну (12 ноября 1910 г).

ного театра, протекавшего в обстановке глубоких противоречий, острой борьбы двух культур. Творчество Шаляпина ныне раскрывается перед нами как замечательнейшее явление русского демократического искусства предреволюционной поры.

Есть внутренняя закономерность в том, что на рубеже двух столетий, на переломе двух эпох, в момент острейших социальных коллизий, еще не виданных в истории человечества, наш оперный театр выдвинул такого гениального трагического художника, как Шаляпин.

Это был канун первой русской революции — пролетарский тип освободительного движения народов страны, обусловивший грандиозный подъем всех демократических сил России. Вот почему, несмотря на глубочайшие социально-экономические противоречия, потрясавшие страну, несмотря на полицейский режим, все усиливавшийся гнет царизма и реакционную сущность буржуазии, завоевавшей своих адептов и в искусстве, русская художественная культура достигает в это время в своем развитии небывалых высот.

В 90-е годы прошлого столетия создает свои лучшие творения Чайковский, в полном расцвете сил работают Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, формируются выдающиеся таланты Рахманинова и Скрябина. В литературу, возглавляемую Львом Толстым и Чеховым, приходит Максим Горький, открывший новую страницу ее истории; начинается деятельность передовой группы молодых писателей, в 1900 году объединенных и возглавленных Горьким для издания сборников товарищества «Знание». В эти же годы выдвигается плеяда замечательных русских художников во главе с Поленовым, Серовым, Левитаном, Врубелем, В. Васнецовым, создают свои монументальные полотна Суриков, Верещагин.

На сцене Малого театра блистают таланты Ермоловой, Федотовой, Ленского, Южина. Рождается новый театр, которому суждено было создать эпоху в русском сценическом искусстве,— Московский Художественный, театр Чехова и Горького, Станиславского и Немировича-Данченко, Качалова, Москвина, Книппер-Чеховой. На петербургской сцене сверкает созвездие замечательных актеров во главе с Савиной, Давыдовым, Варламовым, раскрывается изумительное трагическое дарование Комиссаржевской.

И, наконец, русский оперный театр в эти годы достигает высшей точки своего дореволюционного развития.

Первой ласточкой новой весны оперной сцены явился театр С. И. Мамонтова, известный под названием Русской частной оперы. Он выдвинул своим девизом идеи художественной правды, сценического ансамбля, тесного содружества всех муз музыкаль-

но-театрального искусства. «Мамонтов постиг, что такое оперный ансамбль не с точки зрения только крепкой вокально-технической спаянности, то есть образцовой спевки, а как одушевленный солидарный художественный коллектив»,— писал Асафьев*. Не случайно именно на этой сцене впервые столь крупно проявил себя гений Шаляпина, разбуженный великими творениями русских композиторов, окрыленный идеями подлинного реализма.

Конечно, было бы неверно думать, что фундамент национальной реалистической оперной культуры был заложен лишь театром Мамонтова. Уже при самом возникновении оперного театра в России в XVIII веке у его колыбели столкнулись две глубоко различные эстетические тенденции. Родившись как форма развлечения феодально-помещичьей знати, крепостные и придворные театры, однако, сразу же проявили демократические основы своего искусства. Их несли в своем творчестве крепостные певцы и актеры, передавая из поколения в поколение принципы высокой жизненной правды. Эти черты национальной исполнительской культуры обогатились на оперной сцене передовой эстетикой русской и западноевропейской классической музыки. Взаимно оплодотворяя друг друга, русская музыка и русская сцена воспитали отечественных певцов — от Осипа Петрова и Анны Петровой-Воробьевой до Шаляпина, Ершова, Неждановой.

Но русский оперный реализм формировался на императорской сцене в тяжелой борьбе с космополитической эстетикой придворно-дворянских кругов и бюрократическими формами управления. Как много стоили русской опере засилье в XIX веке «привозного» искусства или бойкот, объявленный придворной сценой шедеврам отечественной музыки!

Только с конца прошлого столетия — когда уже были поставлены все оперы Чайковского, прозвучал «Князь Игорь» Бородина, когда вновь были «открыты» «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, утвердились на сцене шедевры Римского-Корсакова, когда Рахманинов-дирижер по-новому раскрыл гениальную музыку Глинки, а Шаляпин дал новую жизнь бессмертным образам русской оперы — отечественный репертуар получил права гражданства на императорской сцене. Это было торжеством передового русского искусства; это была победа широкого демократического зрителя, жаждавшего национального репертуара. В 1910 году пресса уже отмечала, что на долю русской музыки в Большом театре падает крупный перевес, что театр идет навстречу вкусам публики, все более тяготеющей к родному искусству.

---

* *Асафьев Б. В.* Избранные труды, т. 3, М., 1955, с. 207.

Заслуга Мамонтовского театра в том, что он, как живой, инициативный коллектив, не стесненный бюрократическими препонами и потому гибкий и мобильный, счастливо объединивший в себе молодые силы русского искусства, сумел откликнуться на эстетические запросы передовой части русского общества. И его лучшим ответом был Шаляпин.

В переломные эпохи, обозначенные бурным подъемом прогрессивных общественных сил, возникает искусство большого героико-трагического содержания. «...Жгучая атмосфера социальных катаклизмов... растит «буревестников», поющих борьбу и смелость подвига»,— писал А. В. Луначарский*.

Героическая тема является ведущей в русском искусстве, часто служившим трибуной для решения больших общественных проблем. Первое творение русской музыкальной классики — «Иван Сусанин» Глинки, отразившее в себе дух эпохи 1812—1825 годов, было названо автором «отечественной героико-трагической оперой». Создатель «Бориса Годунова» Пушкин, вдохновивший Мусоргского, считал великими трагедии Шекспира потому, что их предметом является «судьба человеческая, судьба народная». Пушкин и Глинка утвердили в русском искусстве традицию высоких героико-трагических образов как образов наибольшего идейного наполнения и жизнеутверждения. Именно трагедию Белинский признал высшим родом драматической поэзии, которую, в свою очередь, называл высшей ступенью развития и венцом искусства. «Трагическое,— говорил Чернышевский,— обычно признают высшим, глубочайшим родом возвышенного». Эту традицию отечественного искусства утверждали Семенова и Мочалов, Лермонтов и Достоевский, Мусоргский и Римский-Корсаков, Толстой и Горький, Репин и Суриков, Чайковский и Рахманинов. С большой настойчивостью и силой звучит героическая тема в искусстве накануне первой русской революции.

«Настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого...»— писал Горький Чехову в 1900 году.

И русский театр, всегда особенно чуткий к общественным настроениям, откликается на эту жгучую потребность своего зрителя. Начатое Ермоловой, ее Лауренсией и Жанной д'Арк, продолжает Шаляпин, в творчестве которого воплощаются лучшие достижения трагической музы русской и мировой сцены.

В искусстве Шаляпина поражало пристальное внимание артиста к духовной жизни человека, гениальный дар психологического анализа, умение раскрывать тайники человеческой души, передавать тончайшие, едва уловимые оттенки движений чувств и мыслей его героев. «В исполнении Шаляпина самое ценное...

* «Вестник театра», 1919, № 18.

биение жизни: словно он включает художественный замысел в цепь своих личных ощущений, и тогда схема становится бытием, а ее воплощение — жизненным становлением»,— писал Б. В. Асафьев*. Персонажи Шаляпина никогда не были однозначны. Они, со всеми своими достоинствами и недостатками, страданиями и радостями, жили полной жизнью. Предвосхищая требование Станиславского, чтобы артист, играя злого, искал бы в то же время, где он добрый, то есть показывал образ в полном объеме жизненных противоречий, Шаляпин стремился реализовать это в своих ролях. Артист говорил, например, что, будучи верным замыслу Пушкина и Мусоргского, он играет преступного царя Бориса, но то, что его виновность в гибели царевича Димитрия историей доподлинно не установлена, помогает ему делать Бориса «более трагически симпатичным». А в отравителе Моцарта Сальери — легенда, также не подтвержденная историей,— Шаляпин раскрывал такую бездну душевной борьбы, такие масштабы чувств, что в полной мере ставил его фигуру вровень с шекспировскими созданиями, которые были образцом для автора «маленьких трагедий».

«Единственно правильным путем к красоте я... признал для себя правду Nel verore il bello (только правдивое прекрасно.— Е. Г.)»,— пишет Шаляпин.

Именно правда характеров, показанных через увеличительное стекло истории, обогащенных глубиной прозрения художника, и делала их современными.

Созданную великим артистом галерею трагических образов открывает монументальная фигура Ивана Сусанина, в котором героическая романтика сочетается с теплотой и сердечностью русского крестьянина.

«Он прост и добродушен, этот величавый и сильный человек,— писал известный критик С. Н. Кругликов.— Но не кричат его сила и величие; без ложных эффектов и поз, а естественно, как непреложно-логический вывод из его убеждений и верований — тогда лишь проявилась его мощь, когда понадобилось отдать жизнь за идею. Тем разительнее подвиг, чем менее эффектен его совершитель»**.

Чтобы показать такого Сусанина, Шаляпину пришлось бороться за все, вплоть до костюма. Артист недаром рассказывает, как директор императорских театров Всеволожский говорил, что от русской музыки несет перегаром водки и «отвратительным» запахом щей и гречневой каши! И все же победа осталась за художником-реалистом. «Революция свершилась. На самой высокой

* «Рус. воля», 1917, 5 окт.
** Федор Иванович Шаляпин, с. 58.

баррикаде стоял костромской мужик Сусаиин в настоящих лаптях»,— вспоминает Шаляпин. Это было в преддверии 1905 года.

Ивану Сусанину в творчестве Шаляпина противостоят образы властителей, монархов, самодержавных деспотов. Как ни разиообразны и многограниы эти шаляпинские творения — царь Борис, Грозный, Филипп II Испанский, Олоферн, как ни ярко была выражена артистом их индивидуальная сущность, он рельефно раскрывал и общую черту их внутренней жизни. Ее доминантой являлось глубокое, устрашающее одиночество, надломленность, трагическая раздвоенность души, совести, чувств. С гениальной силой психологического анализа Шаляпин обнажал тяжелую душевную драму своих венценосных героев, подтачивающую их могущество, приводившую к катастрофе.

Своим исполнением Иваиа Грозного Шаляпин не только прочно утвердил на русской сцене «Псковитянку» Римского-Корсакова в ее последней редакции. Ее успех на сцене Большого театра в 1901 году (после нашумевшей постановки в Мамонтовском театре) был воспринят всеми, болевшими за отечественное искусство, как поворот императорской сцены к русской музыке, как признание «во всех инстанциях» могучего таланта Римского-Корсакова.

Между тем Шаляпин нисколько не льстил царю Ивану. Артист показывал всю сложность его психики, необузданность и противоречивость тяжелого характера. Ханжество и черствость, трусость и болезненная подозрительность, жестокость и вдруг вспыхнувшая нежность к чудом обретенной дочери, беспощадная расправа с псковской вольницей и горькие стенания над мертвой Ольгой... Трагедия царя Ивана, на мгновение познавшего чувство близости и доверия и тут же утратившего его, трагедия, которой завершается опера, как бы говорила: даже самый грозный из русских самодержцев, огнем и мечом ковавший свое царство, не безнаказан.

Не случайно именно Грозный открыл Шаляпину путь к его полному признанию в широких демократических кругах русского общества. В. В. Стасов, увидев Шаляпина-Грозного, воскликнул: «Радость безмерная!»*, как бы сближая значение Шаляпина на сцене со значением Глинки в музыке.

С царем Иваном, созданным артистом на пороге славы, перекликается его Филипп II — последняя новая роль, которую создал певец на родной земле, в самый канун краха русского само-

* Первые слова Собинина, вернувшегося после победоносного сражения русского войска с польскими интервентами («Иван Сусанин» Глинки).

державия*. Каменное изваяние, распространяющее вокруг себя мертвящий холод, приводящее в страх каждого, кто встречается на пути,— таким рисовал Шаляпин кровавого деспота испанского народа, поработителя Фландрии, завоевателя Португалии. Ужас и трепет внушал его Филипп. «Замкнутость, угрюмая холодность монарха выражена в его медлительных движениях и неожиданных поворотах головы, словно беспредельно уверен король в своей силе и могуществе и в то же время никому не доверяет ни на одно мгновение». Но и этот человек, казалось, железной воли, обладающий безграничной властью, человек, одним жестом руки посылающий людей на костры и плаху, на жесточайшие муки, тоже бессилен... Бессилен он и перед «святейшей» инквизицией, принося ей в жертву единственного человека, к которому испытал доверие. Бессилен и перед своим чувством к королеве, еще заставляющем биться его хладеющее сердце. И в знаменитой арии Филиппа Шаляпин исторгал из души своего «каменного» героя столько горького сомнения, столько отчаяния неразделенной любви, что застывшая маска короля уже не могла обмануть. Монумент в царственной порфире внутри был сломлен.

А Олоферн Шаляпина, этот свирепый зверь, захватчик, первобытный в своей неистовой жажде побед и плотских наслаждений! Репин считал его «высочайшим подъемом»: «Не так давно в «Олоферне (опера Серова «Юдифь».— Е. Г.) я слышал и видел Шаляпина. Это был верх гениальности... Как он лежал на софе!.. Архивосточный деспот, завоеватель в дурном настроении!.. Предстоящие цепенеют, со всеми одалисками. Цепенеет весь театр, так глубока и убийственно могуча хандра неограниченного владыки...»** «Нет, ни слова, ни картина этого не может и бледненько передать»,— подтверждает Репин свое впечатление от Олоферна-Шаляпина в другом письме.

И, наконец, Борис Годунов — наивысшее свидетельство реалистического таланта и социальной чуткости артиста. В его Борисе соединились недюжинный государственный ум, нежное сердце отца и больная совесть, сознание непоправимости содеянного, ужас перед ним. Но, гениально передавая душевные страдания преступного царя, Шаляпин не замыкался в их последовательном воплощении. Масштабы образа, крупность переживаний Бориса — владыки огромной разоренной страны — подсказывали мысль и о страдающем народе. Не потому ли Шаляпин обычно так упорно отстаивал сцены под Кромами и в корчме? Не раз он выдерживал битвы с антрепренерами, особенно за границей, стремившимися

---

* Впервые на русской сцене Шаляпин спел эту партию в начале февраля 1917 года, поставив «Дон Карлоса» в Большом театре.

** *Репин И.* Письма, т 2, М., 1969, с. 249.

из материальных соображений купировать эти картины. Но тогда Шаляпин отказывался выступать, и можно думать, что здесь играл роль не только его пиетет перед Мусоргским, но и необходимость для артиста ощущать народную силу, заставлявшую колебаться царский трон.

Образы Бориса, Филиппа II, Грозного, Олоферна приводили к мысли о шаткости самовластья. К такой концепции вела артиста его чуткость к общественным настроениям, его стихийная ненависть к царизму, обрекавшему народ на нищенство и темноту. «И отсюда, из его ненависти к власти — ужас, в котором он показывает царей». Этими словами М. Горький заключает во второй части «Жизни Клима Самгина» свою блестящую зарисовку Шаляпина, поющего «Дубинушку» в 1905 году.

Как не вспомнить по аналогии образ диктатора Рима, созданный Качаловым на сцене МХТ в 1903 году в постановке Вл. И. Немировича-Данченко «Юлий Цезарь» Шекспира. «В Юлии Цезаре Качалов раскрывает проблему власти, лишенной народной поддержки... Качалов играл диктатора, оторванного от народа, скрывающего от всех свои тревоги и подозрения, диктатора, делающего из себя «полубога», замкнувшегося в своем одиночестве и потому обреченного на гибель»,— писал П. Марков. Не случайно критика того времени сближала образы Юлия Цезаря — Качалова и Грозного и Годунова — Шаляпина.

Роли Шаляпина давали богатую пищу умам современников.

Владимир Галицкий, «князь-босяк», по выражению Стасова, с его обнаженным цинизмом, презрением к народу, чревоугодием, распутством и отсюда, от самых низменных инстинктов — жадным стремлением к власти:

> Пожил бы я всласть,
> Ведь на то и власть.

Разве этот образ, как живой вылепленный Шаляпиным, не бросал вызов придворной знати с ее развратом, кутежами, тратой огромных средств на свои прихоти и развлечения?

А Кончак, этот последний дар стареющего артиста родной опере, о котором мы знаем по грамзаписи арии и единственной опубликованной у нас фотографии? Судя по ней, можно согласиться с одним из мемуаристов, что «владыка ковыльных степей Кончак-Шаляпин лишен восточной неги...» Дикость нрава завоевателя видна в этих светлых глазах, в насупленных, раскидистых бровях. Действительно, есть что-то страшное, беспощадное в этом смуглом лице, обрамленном длинными змеиными космами черных волос. Действительно, этот образ заставляет вспомнить стихи Блока:

> За море Черное, за море Белое,
> В черные ночи и в белые дни

Дико глядится лицо онемелое,
Очи татарские мечут огни...

Вслушайтесь в запись, как произносит шаляпинский Кончак: «Сознайся, разве пленники так живут? Так ли?» Вслушайтесь в леденящий душу смешок, сопровождающий эту фразу. Или в слова: «Не врагом бы твоим, а союзником верным, а другом надежным, а братом твоим мне хотелось бы быть...», в которых слышится совсем обратное тому, что говорят уста; или в завораживающие, улещающие интонации хана, пытающегося прельстить Игоря сокровищами своего гарема. Сколько тут хитрости, коварства, тайной мысли купить, обмануть русского князя, а вовсе не заключить с ним мирный договор. И вместе с тем, сколько упоения властью, сколько сознания своей силы: «Все боятся меня, все трепещут кругом». Орда такого Кончака разоряла русские города, вытаптывала нивы, сеяла страх и ужас всюду, где она появлялась.

Но разве в современном мире нельзя встретить подобных галицких и кончаков? В исторической конкретности образов Шаляпин, вслед за композитором, сумел дать глубокие обобщения.

Даже в столь, казалось бы, отвлеченных философских образах, как Мефистофель Бойто и Гуно, артист как бы произносит приговор над действительностью.

«Он стоял, извиваясь и подпрыгивая на туго натянутом канате людских страстей, балансируя пороками и увлечениями последней минуты,— говорилось в одном из отзывов.— Красный рыцарь, чье длинное, торчащее за ухом перо все время тряслось и словно грозило пальцем,— был увлекателен и... страшен. «На земле весь род людской». Эту песню Красный Смех кидал в публику, показывая ужасные черты, гримасы презрения и отвращения, издеваясь над теми самыми страстями, вдохновителями которых был он — Мефистофель. А был он божком продажной совести, гнусных сделок чести, грязных закоулков человеческой души. Сводник, спекулянт и ростовщик жили в этом красном черте, самом близком и понятном из всех чертей современного пекла. Он управлял биржей, изобретал концессии, вздувал акции, брал подряды и взятки, открывал ломбарды и кассы ссуд, игорные притоны и дома терпимости... Он — душа погромов еврейских, армянских...»*

Вот на какие прямые ассоциации наталкивал Мефистофель Шаляпина, столь галантный у Гуно.

Так же остросовременно воспринимался Мефистофель Бойто. Критика отмечала: в этой роли Шаляпин настолько велик, что забываются и плохой перевод и посредственная музыка оперы, а

* Федор Иванович Шаляпин. Сб. М., 1915, с. 53—54.

видится Мефистофель самого Гёте, которого и надо читать перед спектаклем.

Писатель А. С. Серафимович нашел слова, подчеркивавшие не только значительность этого образа Шаляпина, но и его отношение к действительности: «Мощный, неудержимо проникающий в душу голос лился сверху, затопляя до самого верха колоссальный зал. Мрачная фигура высилась высоко над сценой, и нечеловеческое лицо с дьявольскими глазами, полное дьявольского презрения к ничтожному, выделяющемуся в тумане жилищу, населенному презренной породой, удивительно сливалось с раскатами божественного голоса. И по мере того, как он звучал и заполнял собой зал, Шаляпин пропадал, пропадали обстановка, декорации, земной шар в тумане, оставался один дьявол, злобный, с удивительно скверной рожей. И все эти сидящие люди, такие разодетые, такие сытые и пресыщенные, уже не думали, хорошо или дурно звучит голос, хорошо или дурно играет тот, кто прежде был Шаляпиным. Бездна злобного презрения заливала, давила их. А сатана не унимался. Он оторвал сытую, уверенную толпу от обычной обстановки, от обычного комплекса чувств и ощущений, и все чувствовали себя маленькими, жалкими и ничтожными...»*

Так гений Шаляпина тревожил мещанское болото, отравляя самодовольный покой российского буржуа сознанием преходящести, призрачности всего, чем он обладает, ощущением близости катастрофы...

И как вершина художественного выражения клокотавшей в русском обществе внутренней силы явился Демон Шаляпина, родившийся в начале 1904 года. Это было открытием, глубоко потрясшим и зрителей и знатоков неповторимой мощью, новаторским прочтением давно известного образа Рубинштейна.

«Как бы из хаоса мироздания пронесся стихийный вихрь, и клятва прозвучала в нем угрозой и отчаянием. Шаляпин пел, скандируя слова в каком-то безумном темпе, и по мере того, как он пел, мы все, бывшие на сцене, замерли ошеломленные, а оркестр, продолжая играть, поднялся, как один человек, со своих мест, изумленно и восторженно глядя на него»**,— свидетельствовала одна из участниц спектакля. С образом Прометея сравнивала критика шаляпинского Демона, восставшего против божественной воли, бросившего вызов небу как протест против покорности и подчинения. Слова «я здесь владею, я люблю» были исполнены такой несокрушимой силы и величия, что, вопреки финалу оперы, в восприятии зрителей победителем оставался «дух изгнания».

Мариэтта Шагинян, рассказывая о шаляпинском Демоне, как

---

* Сб. Федор Иванович Шаляпин, с. 78.
** *Салина Н. В.* Жизнь и сцена, 1914, с. 117.

о «чуде», как об одном из самых потрясающих впечатлений своей большой жизни, подчеркивает звучавший в этом образе мотив одиночества, жажды и невозможности для Демона любви.

О тесной связи творчества Шаляпина с его временем говорит один из советских биографов артиста М. О. Янковский. Образы «бродяжной Руси», созданные певцом, исследователь сопоставляет с фигурами горьковских «босяков». На первом месте здесь Варлаам. И хотя критика не всегда принимала шаляпинского Варлаама и сам артист считал, что не в совершенстве воплощал этот образ, но его настроение, горький юмор, бездонную тоску Шаляпин, по собственному признанию, чувствовал сильно и глубоко. Еремка из «Вражьей силы» тоже представитель сермяжной Руси, которая и пьет, и грешит, и злодействует только потому, что у нее все в жизни отнято. Шаляпин хорошо знал темный тоскливый быт, порождавший подобных людей, как знали это и А. М. Горький и друг певца писатель В. А. Гиляровский, «ходивший в народ» и оставивший почти документальные зарисовки из жизни волжских бурлаков и постояльцев Хитрова рынка. На той суровой жизненной дороге, которую прошел Шаляпин, он встречал и Варлаамов и Еремок, глубоко познал простого русского человека, могучий размах его характера, человека, который тщетно искал выхода из тупого и бессмысленного существования, порой отводя душу в пьянстве, в кровавых драках. Это была «сила пододонная», стихийный разгул которой гениально показал Мусоргский в сцене под Кромами.

Шаляпин сам признавал связь своих героев с современной ему жизнью. Вскоре после триумфального успеха премьеры «Дон Кихота» Массне артист сказал корреспонденту журнала «Солнце России»: «Я люблю своих героев, которых вывожу. Я точно живу и страдаю вместе с ними. Я люблю и боготворю Дон Кихота, ибо он мой идеал! Дон Кихот напоминает мне дорогую Россию! Дон Кихот существо, сотканное из доброты и нежности. Сколько у нас донкихотов на Руси!»*

Любопытен рассказ С. Маковского, сына художника, о том, как Шаляпин спел «Марсельезу» в 1916 году на банкете в честь годовщины франко-русского соглашения, на котором присутствовали дипломаты союзных государств, виднейшие члены Думы и Государственного совета во главе с Родзянко и председателем Совета министров Штюрмером:

«...Песня Руже де Лиля в устах Шаляпина на этом петербургском торжестве у Контана за год приблизительно до крушения императорской России прозвучала каким-то пророческим предвестием революции. В этот год она висела в воздухе. Когда запел

* «Солнце России», 1912, № 120/121.

Шаляпин, революционная буря ворвалась в залу и многим не по себе стало от звуков этой песенной бури. За столом замерли — одни с испугом, другие со сладостным головокружением. Бедный Штюрмер, сидевший рядом с Родзянко, врос в свою тарелку, сгорбился, зажмурив глаза. Да и не он один... Пророческий клик Шаляпина все покрыл, увлек за собой и развеял, обратил в ничтожество призрак преходящей действительности...»

Так или иначе, все основные образы Шаляпина говорят о том, что сценические концепции артиста были рождены его эпохой. В них жили те же импульсы, которые волновали его современников, насыщали русскую общественную жизнь.

Вот почему такие бури восторгов вызывал героический патриотизм его Сусанина, так волновал своей страстной бунтарской энергией Демон, так потрясала мрачная патетика образов самодержавных властелинов. А его «Дубинушка» и другие русские песни, шумановские «Два гренадера», «Старый капрал» Даргомыжского, «Ночной смотр» Глинки и еще многое другое из концертного репертуара, проникнутое героическим пафосом и силой трагического конфликта,— как все это отвечало чаяниям и настроениям демократической аудитории!

Знаменательно, что десятилетие 1895—1905 годов, то есть период громаднейшего общественного подъема в преддверии первой русской революции, было самым плодотворным и насыщенным в деятельности Шаляпина. Именно в это десятилетие были созданы его лучшие образы, оформились его эстетические принципы, его отношение к искусству.

В единстве идейно-художественных устремлений великого артиста с его временем и сказался гений Шаляпина, в этом была сила его воздействия на современников. «Ты наша лучшая действительность...»— гласил адрес, поднесенный «великому Шаляпину» от «галерки Большого театра» в 1907 году.

«Если перед нами действительно великий художник,— писал В. И. Ленин о Льве Толстом,— то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»*.

Эти слова можно было бы отнести и к Шаляпину.

Шаляпинские создания, в которых тенденция была глубоко скрыта неисчерпаемыми богатствами художественного образа, отразили многое из того, что хотел видеть передовой демократический зритель той эпохи. «Ф. Шаляпин — лицо символическое; это удивительно целостный образ демократической России...»— так оценивал Горький гений Шаляпина в период его расцвета,

* «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., 1969, с. 215.

указывая, что в русском искусстве пения — он первый, как в искусстве слова — первый Толстой.

Невозможно согласиться с точкой зрения некоторых биографов Шаляпина, видящих в нем лишь певца «Могучей кучки», точнее говоря, исполнителя партий только в операх Глинки, Мусоргского и Римского-Корсакова. Вряд ли может служить серьезным основанием для подобного «приговора» тот факт, что в операх Чайковского артист не создал ничего, близкого по масштабам его Борису, Досифею, Грозному или Сальери. Стоит ли из случайной и не совсем, вероятно, удачной попытки Шаляпина спеть Онегина (в двух картинах) делать вывод о «недостаточной полновесности шаляпинского театра»? Он прекрасно пел и Гремина, и князя Вязьминского в «Опричнике», и Томского, но все они не являются носителями главной, ведущей идеи композитора, центром его философского замысла. Лирико-драматические концепции Чайковского требовали иных героев и потому — иных голосов. И все же можно верить, что если бы каким-то чудом Шаляпин спел, например, Германа — величайшее создание трагической музы Чайковского,— эта партия вошла бы в ряд лучших творений артиста.

Подтверждение этой мысли можно найти в воспоминаниях ряда людей, лично общавшихся с артистом. Об этом свидетельствует, например, писательница Лидия Нелидова-Фивейская, встречавшаяся с Ф. И. Шаляпиным в Америке. Поведав ей о своей безграничной любви к Пушкину, артист сказал: «Моими лучшими ролями были его герои; я их воплощал в жизнь. Мы вместе с Пушкиным создали Бориса Годунова, Мельника, Фарлафа. Я мечтал спеть Германа, хотя это теноровая партия, но поверьте, это было бы моим лучшим созданием! Как я чувствую его, как близок он мне! Как гениально выражен этот характер в музыке Чайковского!..»

В воспоминаниях артиста Б. Е. Плотникова о гастрольной поездке с Шаляпиным по городам Америки читатель также найдет упоминание об этой несбыточной мечте артиста. Обсуждая вопрос, почему он не готовит новых ролей, Шаляпин сказал: «А вот Германа в «Пиковой даме» я мечтаю спеть. Знаю, что на меня воззрятся с изумлением. И уже было такое, когда я раз сказал это среди музыкантов. Давно, давно меня тянет этот образ, и чувствую, что было бы как раз то, что в этом самом Германе должно быть». Он несколько раз повторил: «Какой был бы Герман!».

Думается, что эти свидетельства совершенно разных людей достаточно убедительно подтверждают, что и Чайковский был близок Шаляпину, но там, где фокусируется центральная идея композитора, где создан характер, по масштабам своего драматизма, по силе внутренних конфликтов дающий материал для лепки большого трагического образа.

Был один великий оперный композитор, с героями которого Шаляпин так и не встретился на сцене. Это Вагнер. Артист объяснял это тем, что плохо владел немецким языком, а иностранных авторов на зарубежной сцене он предпочитал петь в оригинале. Но, скорее всего, это была отговорка. Ведь пел он по-русски Гуно, Верди, Бойто и других западных композиторов. И Вагнеру был не чужд, спев в концерте с оркестром монолог и песню Закса из «Мейстерзингеров», прощание Вотана из «Валькирии». Но в спектаклях их петь не решался.

«Хотелось бы мне очень выступить в «Нибелунгах»— Вотана, мне по вкусу эта роль,— сказал как-то артист.— Не так исполняют тетралогию, как надо. И у нас, и у немцев. Повелось как-то неправильно со времени самого Вагнера. Гениальный он был музыкант, но, видно, режиссер неважный. Однажды думаю все-таки пропеть Вотана так, как я себе представляю»*. Но так и не спел.

На вопрос С. Ю. Левика: «Почему»— прямо ответил: «Не люблю». Но в другой раз напел несколько фраз из «Валькирии» «на замечательном кантабиле, необыкновенно, спокойно и ровно, бесконечно мягким звуком. Ничего титанического в его пении не было. Наоборот, все было овеяно каким-то лиризмом и в то же время каждое слово наполнялось глубоким смыслом, звучало полновесно и закончено»**.

Эти факты, думается, раскрывают истинную причину, почему Шаляпин чуждался вагнеровских опер. Художника-реалиста не зажигали отвлеченные философские идеи, воплощенные в образах Вагнера. Но еще больше ему мешала традиция их сценического воплощения — крайняя статичность, напыщенность, «деревянная» величественность. А он искал в них человечности, душевной глубины, полноты характеров. Словом, того, к чему всегда стремились русские певцы. Вспомним, что и Собинов не принял немецкую традицию трактовки Лоэнгрина и наделил своего героя обаянием лиризма и гуманности.

Менее всего можно упрекать Шаляпина за ограниченность творческого диапазона. Здесь надо говорить о другом. Масштабы гения Шаляпина требовали соответствующего характера творческого материала, сочетающего глубину философского обобщения с жизненной многогранностью. Не случайно артист так тщательно отобрал свой оперный репертуар, в конце концов вместивший примерно полтора десятка партий. Зато каких! К тому же за ними стоят годы огромного труда, творческих поисков, экспериментов.

В период скитаний с бродячими труппами по городам России, затем работая на казенной сцене в Тифлисе и Петербурге, Шаля-

* «Петербургская газета», 1907, 31 авг.
** *Левик С. Ю.* Записки оперного певца. М., 1962, с. 530.

пин спел, по его собственным словам, не менее пятидесяти самых различных партий (к сожалению, не все из них точно известны). За три года работы у Мамонтова артист выступил в двадцати ролях, впервые спев такие партии, как Иван Грозный, Досифей, Варяжский гость, Сальери, Борис Годунов. Восемнадцать новых ролей он приготовил за время службы в Большом и Мариинском театрах, а также для заграничных гастролей. Пока известно шестьдесят восемь партий, спетых Шаляпиным. Кто же из современных ему крупных оперных певцов мог сравниться по такому «багажу» с великим артистом?

Из сорока двух партий, спетых Собиновым, в репертуаре певца тоже осталось около полутора десятков ролей. Очевидно, в таком «отсеве» есть своя закономерность: в поисках большими артистами наиболее близких образов отбрасывается все, что так или иначе не отвечает их стремлениям, эстетическим идеалам.

Нельзя забывать и постоянную работу артиста над ролями, казалось, давно уже им отшлифованными и завоевавшими всеобщее признание. Шаляпин с годами все больше углублял свои концепции, находил новые решения во всем, вплоть до грима и костюма. Достаточно сопоставить хотя бы его образы Мефистофеля разных лет, чтобы понять постоянное стремление артиста к тому, что жило в его воображении. И все же, несмотря на непрерывную работу и думы о Мефистофеле, поиски зримого воплощения того образа, который в идеале рисовался Шаляпину, он до конца своей жизни оставался недоволен тем, что успел сделать, хотя и критика и публика всех стран выражала свое предельное восхищение. «Мефистофель — одна из самых горьких неудовлетворенностей всей моей артистической карьеры»,— признавался он. «В своей душе я ношу образ Мефистофеля, который мне так и не удалось воплотить. В сравнении с этим мечтаемым образом тот, который я создаю, для меня не больше, чем зубная боль».

Если внимательно прочитать все, что пишет Шаляпин о себе, о своем понимании искусства и о своих творческих принципах, то становится совершенно ясна титаническая работа его ума, наблюдательности, воображения, о которой зритель даже не подозревал, часто отдавая дань исключительно таланту артиста, его интуиции, вдохновению. В этом, собственно, и заключается идеал искусства, магия его воздействия. На сцене все должно быть так легко и естественно, так логически убедительно, будто образ, мизансцены рождаются тут же, сами собой, без каких-либо усилий и предварительной подготовки. Вот почему Шаляпин предпочитал сам быть режиссером своих спектаклей, самостоятельно работать со своими партнерами, и, по отзывам критики и самих исполнителей, это всегда приносило великолепные плоды.

Всюду, где Шаляпин находил опору для своих концепций,

иной раз и помимо музыки он создавал неповторимые поэтические образы. В этом ему помогали литература, история или сама жизнь, вернее же, все вместе взятое. Даже в величайших произведениях оперной классики Шаляпин не довольствовался одной музыкой. В создании его образа Бориса Годунова, как известно, участвовал не только Мусоргский, но и Пушкин, и Ключевский, и окружающая действительность, в которой артист черпал знание человеческой психики, и, наконец, богатства его собственной души. Ведь личность художника играет наипервейшую роль в его творчестве. Человеческая заурядность, серость, безликость никогда не позволят актеру подняться до великих образов Шекспира, Пушкина или Мусоргского. Тем более не сможет такой исполнитель создать нечто почти на пустом месте, как этого достигал Шаляпин в опере Массне или даже в дилетантских опусах некоего Рауля Гинсбурга (по другой транскрипции — Гюнсбурга), антрепренера театра в Монте-Карло, в «операх» которого Шаляпин из дружбы иногда выступал. Нигде почти, кроме Монте-Карло, он их не пел, но из тех отзывов, которые проникали в русскую прессу, можно понять, что Шаляпин потрясал сердца зарубежных зрителей, играя хана Асваба — героя одного из ранних рассказов М. Горького — или Грозного в жалкой «интерпретации» доморощенного автора.

Шаляпин всегда не только полностью передавал замысел композитора, но и, внося в него свои коррективы, обогащая, дополняя его, открывал в нем такие стороны, о которых, возможно, автор и не помышлял. И чем весомее было создание композитора, тем более воодушевлялся артист, тем сильнее разгоралось его чуткое воображение, становился богаче его герой. Так Шаляпин поднимался вровень с величайшими творцами музыки, по существу являясь их соавтором. Умение Шаляпина, не искажая авторского замысла, приближать его к требованиям современности, сгущать, концентрировать психологическое содержание музыкального образа отмечали многие современные ему критики.

«Шаляпин не придерживался ни строго предписанного темпа, ни математически точно обозначенной динамики,— писал один из них.— В этом отношении он подтверждает взгляд Рихарда Вагнера, что темп и динамика должны пониматься относительно, и только правдивое чутье всегда подскажет артисту и степень движения, и силу звука данной фразы»*. Б. В. Асафьев говорил, что Шаляпин нередко «пунктирует» музыку в поисках большей выразительности. Но никого никогда это не шокировало, даже авторов данных произведений. Закономерность подобного вмешательства Шаляпина в композиторский замысел лучше всего доказывает

* «Рампа и жизнь», 1917, № 26, с. 6.

восторженное преклонение перед певцом такого строгого и принципиального музыканта, как С. В. Рахманинов. Достаточно взглянуть на авторский текст и расшифровку исполнительской редакции Шаляпина каватины Алеко, чтобы понять, сколь существенно менял певец не только темп и динамику, но подчас и вокальный рисунок, сближая или укрупняя фразы и т. д. И тем не менее Рахманинов целиком принимал все, что делал Шаляпин, упиваясь его исполнением. «Моя связь с Шаляпиным — это одно из самых сильных, глубоких и тонких переживаний всей моей жизни»,— признавался композитор.

А Римский-Корсаков? Этот незыблемый авторитет русской музыки, строгий, суровый мэтр. И он, по существу соавтор Мусоргского, переживший и перечувствовавший каждую его ноту, «прощал» Шаляпину все то, что тот вносил от себя в музыкальный текст «Бориса Годунова». Почему? Потому ли, что Шаляпин обладал каким-то гипнотическим воздействием на слушателя? Воздействие, конечно, было. «Его способность одним своим присутствием на сцене *потрясать* всю аудиторию каким-то прямым воздействием, держать тысячи людей в своей власти — была невероятна»,— писал Александр Бенуа. Магия чародейного мастерства артиста не знала границ. Но во многом ее основой было именно то, что захватывало музыкантов.

Богатейший комплекс выразительных средств актерского мастерства Шаляпина, пожалуй, мешал полному осознанию того, что в первую очередь Шаляпин был *гениальным музыкантом*. Но современники его не раз на это указывали. «Шаляпин никогда не ломает музыкальную фразу ради сцены и сохраняет за музыкой первенствующее начало, какое ей в опере и подобает, но все его действия и мимика так тесно согласованы с музыкой, что может показаться, будто она естественно вытекает из данного сценического положения,— это есть верх искусства, доступного оперному исполнителю, и Шаляпин вполне владеет им»,— писал Н. Д. Кашкин.

Исключительная чуткость к музыке и позволяла певцу, не нарушая сути композиторского творения, создавать свои неповторимые исполнительские редакции. О редкой, поразительной музыкальности Шаляпина говорят сотни фактов. Есть много свидетельств тому, как Шаляпин, еще в ранней юности, замечательно читал с листа совершенно незнакомую ему музыку, как феноменальна была его музыкальная память, позволявшая певцу быстро осваивать все партии опер, в которых он участвовал. Он их не только запоминал, но сразу же ощущал себя в том или ином образе, полностью исходя из музыки.

Музыканты восхищались его исключительным чувством ритма. «Для певца музыкальный ритм должен быть приведен в соотно-

шение со смыслом и ритмом слов, и такого совершенства в отыскании и обнаружении того соотношения, как у Шаляпина, я не встречал ни у одного певца,— писал Виктор Вальтер, концертмейстер первых скрипок оркестра Мариинского театра, наблюдавший артиста более двух десятков лет.— Когда Шаляпин создает какую-нибудь роль, то для него музыкальный ритм в такой партии становится его второй природой и исполняется им с такой интуитивной легкостью, как акцент при разговоре на родном языке. Для Шаляпина счет в том смысле, как это понимается у певцов, не существует, когда роль у него готова. Поэтому вы не заметите никогда, чтобы Шаляпин смотрел на дирижера. Но его пение не есть произвол в ритме, а величайший и совершенно ясный для желающего понять капельмейстера музыкально-словесный ритм. Вся эта инстинктивная ритмическая свобода в пении Шаляпина и делает его единственным оперным певцом: Шаляпин поет так натурально на сцене, как Сальвини говорит, и в этом причина неотразимости его обаяния*. О постоянном стремлении певца к соответствию ритмики и вокальной декламации говорят и другие: «Он каждый размер, каждую мысль текста укладывает в прочные рамки, но, конечно, едва уловимые своей определенностью, и настолько, что вам кажется, будто певец произволен в ритме... Только в устах Шаляпина понятно выражение Шумана, что ритм — душа музыки»**. Асафьев отмечал, что у Рахманинова и у Шаляпина «акцентный ритм и ритм длительностей, и ритм цезур и «воздушных пауз», то есть еле уловимых «молчаний» и передышек... и ритм глубины дыхания — все, все было пронизано мелодической закономерностью чередования прилива, отлива и смены светотени, а главное — орлиным полетом, спокойной властностью».

Поразительное ощущение Шаляпиным архитектоники музыкальной формы подтверждает, например, рассказ М. С. Шагинян, как после одного из своих концертов Рахманинов был в большом смятении из-за того, что он «точку упустил» (речь, видимо, идет о кульминации произведения): «Исполнитель должен подойти к ней с абсолютным расчетом, абсолютной точностью, потому что если она сползет, то рассыплется вся форма, станет рыхлой и клочковатой». Рахманинов прибавил, пишет Шагинян: «Это не только я, но и Шаляпин то же переживает. Один раз на его концерте публика бесновалась от восторга, а он волосы на себе рвал, потому что точка сползла»***.

Вспоминая совместное с молодым Шаляпиным (им обоим тогда было по двадцать шесть лет) посещение Толстого, Рахманинов

* «Рус. муз. газ.», 1909, № 42.
** Там же, 1914, № 5.
*** Воспоминания о Рахманинове, М., 1967, т. 2, с. 172.

рассказывал: «Невозможно словами описать, как Федя пел: он пел так, как Толстой писал». В другой раз он заметил: «Ну, Федор Иванович — это певец божьей милостью».

Друг А. Н. Скрябина пианистка М. С. Неменова-Лунц вспоминала, как композитор восторгался исполнением Шаляпина.

Б. В. Асафьев приводит слова Э. Ф. Направника об артисте: «Поет, словно Рубинштейн играет...»

Гениальная музыкальная одаренность певца сказалась абсолютно во всех элементах, из которых складывается мастерство оперного артиста. Наряду с врожденным чувством ритма и формы он обладал и врожденным ощущением звучащего слова, интонационно-смысловой выразительности, развитым затем в тесном общении с русской музыкой. Подчеркивая, что в исполнении им Мусоргского даже отдельные звуки слов несли в оттенках произнесения смысловое начало и поэтому он умел из обыденного говора извлекать мелодию, и наоборот — мелодию отвлеченной красоты насыщать выразительностью образа. Асафьев прибавлял: «В сущности линия эта шла, конечно, от Глинки, через О. А. Петрова, Даргомыжского, А. Н. Молас,— и в наше время в лице Шаляпина достигла кульминации»*.

Именно как музыкант Шаляпин ощущал до самой глубины все оттенки русской речи, все ее интонационные краски, понимая музыкальные интервалы не формально, а в тесном единстве с чувствами, переживаниями, которые и породили эти интервалы, эти всплески, понижения и повышения человеческого голоса.

«Во всяком искусстве важнее всего чувство и дух — тот глагол, которым пророку было велено жечь сердца людей»— этому принципу Шаляпин остался верен до конца.

Великолепный пианист и дирижер М. А. Бихтер, известный как один из создателей петербургского Театра музыкальной драмы и партнер ряда талантливых камерных певиц, признавался, что в нем живет глубокая благодарность к Шаляпину, показавшему, что «звук — это живой материал для выражения живых чувств». «В музыке Мусоргского,— утверждал Асафьев,— надо уметь петь гнев, сострадание, боль, шутку, насмешку, ласку, поцелуй, лукавость, смелость — словом, всю гамму чувствований»**.

Стоит вдуматься в слова Шаляпина: «Сила Мусоргского не в том, что его музыка реалистична, а в том, что *его реализм — музыка*» (курсив мой.— Е. Г.). По одной этой фразе можно понять Шаляпина как музыканта.

Музыка всегда оставалась ведущим, доминирующим началом в творчестве артиста. О его безупречном владении кантиленой, ее

* *Асафьев Б. В.* Избранные труды, т. 3, с. 117.
** Там же, с. 155.

пластикой написано много страниц. И печально, когда требование Шаляпина «петь, как говорить» часто понимают буквально. Для него же это означало только естественность и легкость фразировки в неразрывном единстве с мелодией, с музыкой.

Это мы слышим в его записях, хотя надо помнить слова большого музыканта о том, что на пластинках Шаляпина осталось мало того, чем он пленял современников: «безмерными богатствами души величайшего русского артиста и неисчерпаемыми тонкостями его интонации» (Асафьев).

Но если мы все же можем наслаждаться пением Шаляпина в записи, то осталась лишь в воспоминаниях современников и — далеко не совершенно — в портретах артиста его лепка внешнего образа. И здесь писавшие о Шаляпине указывают на теснейшую связь пластических образов артиста с музыкой. «Посмотрите во время его пения на его руки, на всю гибкую, богатырскую фигуру, на лицо: они в соответствии с ритмом как высшим проявлением его сверхобычного «я»— того, что не дается обыкновенному талантливому певцу...» Сам Шаляпин считал, по словам Асафьева, что «все на сцене: и жест, и поступь должны быть зрелищем явленной артистом музыки, и хочется, чтобы каждый мускул, когда поешь, излучал музыку. Добейтесь, чтобы и сцена дышала музыкой...»* Артист утверждал, что жест — первооснова сценического творчества, «движение души», подчеркивая, что большими актерами делаются обыкновенно люди, одинаково требовательные и к содержанию образа и к его внешним, пластическим проявлениям. «Ваятель жеста»— так назвал Асафьев свою статью, вдохновленный сценическим искусством Шаляпина.

Но пластика артиста была музыкальна не «вообще», она всегда полностью соответствовала характеру изображаемого им лица.

Певец рассказывает, например, как он упорно искал пластику Олоферна, играя древнего ассирийского деспота «суровым каменным барельефом», одухотворенным силой, страстью и грозным величием. Вспомним, как оценивали этот образ крупнейшие русские художники во главе с В. А. Серовым и И. Е. Репиным.

У них Шаляпин учился образному мышлению, рисунку, лепке. Пожалуй, лучший из его бюстов вылеплен им самим. Он оставил также изумительные по точности штриховые зарисовки себя, своих друзей. Но артист сам говорит, что так настойчиво тянулся к изобразительному искусству, прежде всего, чтобы найти наиболее верные внешние проявления звучащего образа. В бесчисленных рисунках и слепках Шаляпин изучал возможности своего лица и фигуры для точного мимического и пластического воспроизведения характера персонажа.

* *Асафьев Б. В.* Избранные труды, т. 3, с. 117.

А. Я. Головин рассказывает, что как-то, учинив на спектакле «Князь Игорь» скандал из-за туго и ровно завитого парика, Шаляпин взялся сам его переделывать без помощи щипцов и ножниц. «...Он просто где-то подкрутил, где-то растрепал волосы, и в результате получилась отличная живописная шевелюра. ...Придирчивость Шаляпина к разным мелочам, его не удовлетворяющим, объясняется тем, что он как истинный артист придавал значение каждой детали, каждому оттенку в исполнении. Всякая мелочь должна была быть «на месте», все должно было отвечать высоким требованиям художественности»*,— пишет Головин.

Однако следует сказать, что при всем тщательнейшем внимании к внешнему образу, парикам, гриму, костюму Шаляпин на первое место всегда ставил внутреннюю работу актера —«грим психологический», как он говорил, движение души, которое должно одухотворить каждый жест, слово, музыкальную фразу. В доказательство можно привести широко известный факт, когда он без грима и костюма впервые пел перед французами на генеральной репетиции «Бориса Годунова» и произвел такой эффект в финале сцены в тереме, что весь зрительный зал встал и глядел, как и он, в угол, где Борису мерещится призрак убиенного царевича. Это было, конечно, высочайшим проявлением художественного перевоплощения.

Для Станиславского Шаляпин всегда являл собой совершенный образец подлинного искусства переживания. Так думал и Вл. И. Немирович-Данченко. Когда в беседе с ним я робко сказала, что самое большое впечатление производят на меня выступления артистов Художественного театра без костюмов, грима и всяких аксессуаров спектакля, Владимир Иванович ответил: «Это то, к чему я стремился в работе с актером и чему учился у Шаляпина на эстраде».

Сила переживаний Шаляпина во время спектакля зафиксирована медицинскими исследованиями. Во время представления «Бориса Годунова», например, у певца пульс доходил до двухсот ударов в минуту.

В Ленинградском театральном музее хранятся любопытные записи доктора Н. А. Попова, обследовавшего артиста в 1921 году до начала спектакля, в антрактах и после окончания.

Вот содержание записей по спектаклю «Вражья сила» 5 февраля 1921 года — исполнение партии Еремки.

«Тип: неуклюжий, рослый, сильный, грубый, «тупой», с небольшим запасом мыслей человек, пьяница, сластолюбивый, нерешительный, нечистоплотный физически и нравственно аморальный; тип кузнеца или ломового извозчика.

---

* Александр Яковлевич Головин, с. 60—61.

До грима — зрачки равномерно сужены, все рефлексы нормальны, дермографизма нет, пульс 76 в минуту.

Настроение духа — несколько подавленное и угнетенное семейными заботами; тревожится за свою больную дочь, у которой врачи находят tbc в легких...

Во время грима внимательно всматривается в свое лицо; производит ряд мимических движений [...] крайне сложных; на лице, на углах рта и подбородке, равно как и на лбу, в особенности на висках, масса лучеобразных, едва заметных морщин, которыми управляет с изумительным искусством. При гримировке пользуется нежными красками и гримируется с искусством поразительным.

При появлении на сцене уже ничего присущего Ф. И. Шаляпину не остается, а появляется подлинный Еремка — пьяница и забулдыга. Замечательна манера выпивания водки — характерное отплевывание «сквозь зубы». Поразительна также сцена постепенного опьянения и выявления пьяных эмоций, интонаций, жестов.

После второго действия, где выявляется первая стадия алкогольного возбуждения, и бесподобной песни своей:

Я на камушке сижу
И топор в руках держу...

отмечается целый ряд симптомов, свидетельствующих о раздражении n-vi sympatici: 1) Зрачки значительно расширены (m. dilatator pupillae). 2) Расширение глазной щели (m. tarsalis superior et m. orbitalis). 3) Влажность лица, рук и туловища, что свидетельствует о возбудимости потовых желез.
4) Сокращение волосяных мышц на руках (m-li arrectores pilorum).
5) Ускорение сердечной деятельности; пульс 136 в минуту.
6) Сужение сосудов в очень резкой степени, вследствие чего при проведении острием молоточка по коже груди и спины появляется сперва pes anserina, а затем резко выраженный спастический или белый дермографизм, остающийся продолжительное время. Сухожильные и мышечные рефлексы выражены заметно сильнее; кожные и со стороны cremaster'а отсутствуют. Походка шаткая, некоординируемая. Подъем душевного настроения: веселость, юмор; поведение и вне сцены напоминает человека подвыпившего. Интонации, громкий голос, пьяные шутки и анекдоты».

Любопытна запись после первого действия спектакля «Моцарт и Сальери»: «Находится под впечатлением игры, напевая про себя только что спетые отрывки оперы».

В то время, когда врач обследовал пульс Шаляпина, за дверью раздался голос проходившего по коридору тенора, оче-

видно, исполнителя Моцарта. Федор Иванович моментально вздрагивает; пульс становится аритмичным, неправильным с перебоями; ноздри расширяются, дыхание становится учащенным, руки покрываются потом, холодеют. Все это продолжается около 20—30 секунд, и Федор Иванович снова овладевает собой. По-видимому, импульс, данный извне, вызвал помимо воли Шаляпина эмоциональное переживание того, что предстоит ему в последнем акте. «Выявляется то, что называется «художественным перевоплощением»,— заключает врач*.

Шаляпин оказал плодотворное воздействие на многие стороны русского искусства своего времени, создал традиции, живущие в том или ином проявлении вплоть до наших дней. Иначе чем можно объяснить непрерывно растущий интерес самых широких масс советских людей к наследию великого певца?

Сколько писателей и художников, и не только русских, посвятили Шаляпину страницы своих книг и свои полотна! Ряд горьковских писем Шаляпину и о Шаляпине, несомненно, можно отнести к замечательным образцам художественной прозы великого писателя. Даже в проникнутой гордым пафосом знаменитой горьковской поэме «Человек», написанной в 1903 году, в период особенно сильного увлечения писателя личностью Шаляпина, ощущается что-то общее с обликом артиста, который рисует в своих письмах Горький. Образ Шаляпина присутствует и на некоторых страницах «Жизни Клима Самгина». Шаляпин был одним из тех незаурядных русских людей, встретившихся на пути великого писателя, которые питали его восторженную веру в безграничность творческих сил и возможностей человека, его гордую любовь к нему.

А широко известные шаляпинские портреты Серова, Коровина, Головина, Кустодиева и многих других русских художников и скульпторов? А непреходящее восхищение артистом Репина, неосуществленной мечтой которого было создание портрета Шаляпина? Шаляпин был также огромным увлечением Нестерова; это видно по многим страницам его писем. Взглянув на иллюстрации Кукрыниксов к «Дон Кихоту» Сервантеса, нетрудно догадаться, что и над ними витает дух шаляпинского творения.

Перелистайте мемуары крупнейших советских актеров и режиссеров, и почти каждый из них скажет о влиянии, которое оказал на него Шаляпин.

«Правда чувств, логика и последовательность их смены оставались для нас незыблемыми,— писал замечательный советский режиссер А. Д. Попов о своих студийных годах.— Но мы боялись какого бы то ни было преувеличения, масштабности, ошибочно

* Ленинградский театральный музей. Отдел рукописей.

связывая это с театральной выспренностью, декламационностью и другими врагами нашей школы. Мы не понимали тогда, что волнующая правда может быть выражена как в художественной миниатюре, так и во фресковой живописи. Естественно, что каждое из этих искусств требует своей техники.

Почувствовать и понять истинное богатство форм органичной жизни в образе нам помог Федор Иванович Шаляпин»*.

Таких признаний деятелей драматического театра можно найти множество.

Но, естественно, что сильнее всего испытала грандиозное реформаторское влияние Шаляпина оперная сцена.

«За пятьдесят лет его работы опера всего света «шаляпинизирована» до такой степени, что сегодня нам очень трудно представить, какими были сценические приемы певцов до его появления в московском театре»,— писала одна из болгарских газет в связи с известием о кончине великого артиста. «Его искусство было революцией, осуждением закостенелых форм, было открытием нового мира»,— говорится в книге о русском артисте, вышедшей в Чехословакии.

Тем более велико значение Шаляпина для отечественной сцены. Все живое, прогрессивное в русском музыкальном театре конца XIX — начала XX века творчески формировалось под воздействием его искусства. Показательны в этом смысле признания Собинова. Уже будучи солистом Большого театра, он писал в 1898 году: «Я пошел в Частную оперу, где шел в первый раз «Борис Годунов». Шаляпин был очень хорош. Теперь я начну аккуратно посещать оперы с его участием. Он всегда меня интересовал... Меня очень занимает секрет его творчества — упорная ли это работа или вдохновение?» В другой раз он пишет: «Борис Годунов»— шедевр» и признается, что его «заполонила мысль стать артистом, в конце концов, если голос изменит, перейти в драму». Трудно в этих словах не узнать влияние Шаляпина. Интересно, что триумфальным успехом Шаляпина при первом его выходе на императорскую сцену Собинов связывает и общий подъем, взбудораживший коллектив Большого театра: «У нас теперь какое-то идейное настроение»,— пишет он. Нередко артист сетует на то, что не приходится петь с Шаляпиным. И наоборот, радуется, что участвует в спектаклях вместе с ним. Собинов даже задерживается в Италии, чтобы побывать на шаляпинских спектаклях «Севильский цирюльник» и «Дон Карлос».

Замечательный советский балетмейстер Федор Лопухов называет Шаляпина великим учителем правды, подчеркивая его

---

* *Попов Алексей.* Воспоминания и размышления о театре. М., ВТО, 1963, с. 98.

огромное влияние на развитие хореографического искусства XX века.

Советская сцена бережно хранит то, что ей завещано великим артистом. Живут не только общие принципы сценической правды, но и многие концепции Шаляпина, даже многие мизансцены, установленные им. И сколько б ни было самобытно дарование того или иного исполнителя, он остается верен реалистическим традициям Шаляпина, стремясь по-своему передать правду чувств и «жизнь человеческого духа». Этим традициям следуют и крупнейшие зарубежные певцы.

Принципы вокально-сценического мастерства Шаляпина изучаются советскими педагогами, музыковедами, режиссерами, даже пианистами. И все-таки наука еще далека от глубокого обобщения творческого наследия Шаляпина как основы современной вокальной школы.

Почти совсем не изучено влияние Шаляпина на музыкальное творчество. А ведь об этом говорят многие высказывания современных певцу музыкантов, особенно Б. В. Асафьева, посвятившего Шаляпину и воспоминания и теоретические статьи, часто обращавшегося в своих работах к его практике. Следует серьезно вдуматься, например, в приводимые Асафьевым слова замечательного пианиста и дирижера Ф. М. Блуменфельда: «Кто их знает — Шаляпин ему или он (Рахманинов.— Е. Г.) Шаляпину внушил секрет одухотворенности любого интервала», и в последующее заключение ученого: «В самом деле, не было ни одной неведомой обоим тропы на путях интервалов, которая не вела бы к осмысленнейшему — эмоционально и интеллектуально —«произнесению»*. В замечаниях Блуменфельда, в непрерывных сопоставлениях Асафьевым исполнительского стиля Рахманинова с шаляпинским, в частых сравнениях мелодического «разворота» музыки композитора, глубиной сосредоточенности его речитативных «реплик» с вокальной манерой («казалось, что в пальцах Рахманинова таятся вокальность, мастерство пения, но пения русского, когда «душа звенит» и «мысль изъясняется нараспев»)**, в прямом заявлении, что «в пианизме Рахманинова было нечто связующее с выдающимися качествами пения Шаляпина, тоже тогда стоявшего на высшей стадии расцветания», видится уже твердое признание взаимовлияния двух великих музыкантов.

Думается, что можно говорить об определенной роли шаляпинского искусства и в формировании принципов такого музыканта, как Асафьев, при этом не только в общеэстетическом плане, но и в сфере его теоретических взглядов. В частности, представляет-

---

* *Асафьев Б. В.* Избранные труды, т. 2, с. 296.
** Там же, т. 2, с. 309.

ся, что творчество певца внесло бесспорный вклад в рождение знаменитой асафьевской теории интонации («Музыкальная форма как процесс»), отражающей реалистическую концепцию крупнейшего советского музыканта и ученого. Эта теория, получившая свое законченное выражение в 40-х годах,— результат огромного слухового опыта большого музыканта-мыслителя, его многолетних наблюдений «жизни музыки». Одним из истоков, питавших твердое убеждение Асафьева, что «музыка прежде всего искусство интонируемого смысла», безусловно является покорившее его мастерство великого певца.

«Кому удавалось слышать диалог Бориса (Шаляпина) и Шуйского (Шкафер) в сцене в царском тереме, тот не забудет этой вокальной дуэли, где интонации служили образными рапирами. Слушая, тут многому можно было научиться, именно в искусстве пения не только отдельных слов, но смысла «оттенков вокализации», то есть понять правду пения. В сознании слушающих словно возникал незаписанный словарь интонаций»*,— писал Асафьев, затем сформулировавший: «Мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется».

Хочется высказать еще одну гипотезу. Д. Д. Шостакович, по его словам, успел повидать Шаляпина на всех спектаклях, в которых он пел в послереволюционные годы. Зная острую до предела впечатлительность композитора, трудно отбросить мысль, что образы Шаляпина, образы высокого трагического пафоса не затронули отзывчивой души замечательного художника нашей современности.

Невозможно изучить историю музыкального творчества и музыкальной теории только по исследованиям композиторских партитур, в отрыве от их звуковой жизни, без учета взаимовлияния отечественной музыки и исполнительства. Эта тема, конечно, требует самостоятельного рассмотрения. Но пример Шаляпина, Рахманинова, Асафьева должен был бы подвигнуть исследователей на изучение истории музыки и музыкальной эстетики в широких связях с интерпретаторским искусством.

Известно, что две последние оперы Рахманинова —«Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь»— были вдохновлены мастерством Шаляпина, который спел фрагменты из партий Малатесты и Барона в концертном исполнении. Ряд романсов Рахманинова, в том числе «Судьба» (на слова А. Н. Апухтина), посвящен его гениальному другу.

Шаляпин вдохновил немало и других современных ему композиторов, но, к сожалению, написанные для него произведения часто оказывались неизмеримо ниже творческих возможностей и

* *Асафьев Б. В.* Избранные труды, т. 3, с. 155.

требований певца. И тем не менее некоторые из них, как, например, баллады Кенемана, Шаляпин сумел сделать весьма популярными, озарив их, как оперу Массне «Дон Кихот», пламенем своего гения.

Эпоха, выдвинувшая величайшего художника оперной сцены, не создала однако равноценного его гению современного репертуара. Реализм русского оперного театра той поры питали выдающиеся образы классиков XIX века, с такой силой воссозданные Шаляпиным.

К сожалению, он прошел мимо современного ему замечательного произведения, непосредственно вдохновленного антимонархическими настроениями. Речь идет о «Золотом петушке» Римского-Корсакова, впервые поставленном на московской сцене, с цензурными «поправками» и урезками, в 1909 году. Можно верить, что задуманное композитором «посрамление» царя Додона достигло бы с помощью Шаляпина огромной силы общественного резонанса. Образ Додона явился бы естественным завершением галереи шаляпинских образов самодержцев. Но Шаляпин так и не встретился с Додоном. Думается, что в этом сыграло решающую роль то неодобрение, с каким была встречена последняя опера Римского-Корсакова в Большом театре, где ее находили «грубой и карикатурной», видели в ней «грубую тенденцию». Сразу после генеральной репетиции К. А. Коровин писал В. А. Теляковскому: *«Золотого петушка» ставить в императорском театре нельзя;* кругом были *неприличные смешки...»**. В результате премьера оперы была отменена ночью накануне спектакля, и «Золотой петушок» впервые увидел свет рампы в театре Зимина.

Правда, в прессе мелькнуло сообщение, что Шаляпин собирается петь Додона в нью-йоркской Метрополитен-опера. Но это выступление так и не состоялось.

После поражения революции 1905—1907 годов, в обстановке наступившей реакции, далеко не все художники сумели остаться верными передовым, прогрессивным идеям, сохранить связанные с ними стимулы творчества. Многие поддались влияниям упадочной, реакционной буржуазно-дворянской эстетики, ушли в лагерь модернизма, все более распространявшего свое влияние. Художественное сознание ряда композиторов, писателей, которые еще недавно примыкали к передовой интеллигенции, теперь проникается безысходным пессимизмом, крайне индивидуалистическими и мистическими настроениями, как случилось с Леонидом Андреевым, или устремляется в воображаемый мир прекрасной мечты, что отразилось, например, в творчестве Скрябина. Даже такие

* *Коровин Константин.* Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963, с. 367.

художники, как Танеев и Рахманинов, в эти годы отдают некоторую дань подобным настроениям.

Но Горький и Шаляпин остаются непоколебимыми в своих реалистических убеждениях. Горький не прекращает борьбу с идейным разбродом в литературе, давая резкий отпор «всякой сологубовщине» и прочим символистским тенденциям, обвиняя декадентов в искажении жизни, называя их творчество «психопатологическим», бессильным и бесплодным. Упадочническая литература, по его мнению,— мусор, прибитый к берегам бурей. Это полностью соответствовало ленинскому убеждению, высказанному в письме Владимира Ильича к Горькому от 7 февраля 1908 года, о «необходимости *систематической* борьбы с политическим упадочничеством, ренегатством, нытьем и проч.»*.

Незыблемая верность Шаляпина принципам реализма проявилась в его искреннем неприятии модернистского искусства. Шаляпин настойчиво советует «держаться возможно подальше от всевозможных футуристов, кубистов и т. п., якобы сочинителей новой школы в безграничном искусстве. До сих пор,— пишет он,— как я ни присматривался к ним, они кажутся мне просто шарлатанами, обладающими весьма сомнительными идеями и чрезвычайно незначительными талантами...»

Глубоко отрицательно относился великий певец к различным отступлениям русского театра от реалистического пути.

Даже живя за границей, в период тяжелого кризиса буржуазной культуры, Шаляпин ни на йоту не поддался влияниям западной «моды». В своих воспоминаниях, написанных в тот период, он резко протестует против пренебрежения к классическим традициям. «Я не могу представить себе беспорочного зачатия новых форм искусства...— пишет великий артист.— Лично я не представляю себе, что в поэзии, например, может всецело одряхлеть традиция Пушкина, в живописи — традиция итальянского Ренессанса и Рембрандта, в музыке — традиции Баха, Моцарта и Бетховена... И уж никак не могу вообразить и признать возможным, чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека и богоподобное слово».

Шаляпин-артист всю свою жизнь оставался на высоте завоеванной славы великого художника-реалиста. Его творческий облик свободен от идейно-художественных противоречий, которых не избежали многие, весьма крупные деятели искусства его времени. Это действительно «удивительно целостный образ демократической России». Но, к великой трагедии артиста, его граждан-

* «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1969, с. 309.

ские идеалы оказались значительно более противоречивыми, неясными и гораздо менее устойчивыми.

Испытав в юные годы мучительную тяжесть нищеты и унижения человеческой личности, Шаляпин искренно ненавидел грубость и жестокость буржуазной действительности. Тем не менее его политическое сознание серьезно отставало от художественного. Отмечая его общественную незрелость, Горький в первые годы их дружбы надеялся, что ум и жизненный опыт Шаляпина многому его научат.

«Если человек проходил по жизни своими ногами,— писал Горький о Шаляпине,— если он своими глазами видел миллионы людей, на которых строится жизнь, если тяжелая лапа жизни хорошо поцарапала ему шкуру — он не испортится, не прокиснет от того, что несколько тысяч мещан улыбнутся ему одобрительно и поднесут венок славы. Он сух — все мокрое, все мягкое выдавлено из него, он сух — и, чуть его души коснется искра идеи,— он вспыхивает огнем желания расплатиться с теми, которые вышвыривали его из вагона среди пустыни,— как это было с Шаляпиным в Средней Азии. Он прожил много,— не меньше меня, он видывал виды не хуже, чем я. Огромная, славная фигура! И — свой человек»*.

По признанию Шаляпина, он сочувствовал революционно-освободительному движению в России и даже считал себя его участником. Искренность этих слов подтверждают факты. Сочувствие свое оппозиционным настроениям артист выражал весьма открыто. Известно участие Шаляпина в проводах Горького в Подольске, когда царская полиция не пустила писателя в Москву. В неопубликованных дневниках директора императорских театров Теляковского рассказано, как яростно Шаляпин защищал пьесу Горького «На дне» и другие произведения, запрещенные для постановки на казенной сцене. В тех же дневниках есть сообщение о чтении Шаляпиным публицистических произведений Горького в кругах художественной интеллигенции. Аналогичное упоминание имеется и в одном из писем Стасова, сообщавшего, что у него на вечере, в присутствии известных актеров, художников и музыкантов, Шаляпин с огромным успехом читал только что появившийся очерк Горького «Город Желтого Дьявола» и памфлет «Прекрасная Франция». В прессе высказывалось удивление, что Шаляпин может наизусть читать большие монологи и сцены из пьес Горького. Из-за дружбы с Горьким, как это выясняется из дневников Теляковского, Шаляпин долго не получал звания «солиста его величества». По свидетельству Теляковского, Николай II требовал изгнать «босяка» с императорской сцены, когда

* Из письма к В. А. Поссе (октябрь, 1901 г.)

Шаляпин в разгар революционных событий 1905 года спел «Дубинушку» в Большом театре. В том же году он поет «Дубинушку» перед многотысячной аудиторией рабочих харьковских, а затем, в 1906 году, и киевских заводов, о чем с большим теплом вспоминает уже на склоне своих дней. Сборы от концертов Шаляпин передал рабочим, о чем было сообщение в революционной подпольной печати.

Все эти факты привлекли пристальное внимание царской полиции к личности Шаляпина. Он был «под подозрением». Артист особенно ясно это почувствовал во время своих концертных поездок — в Харькове, в Тамбове, где его ноты затребовал сам губернатор. В Киеве Шаляпин узнал, что петербургская охранка разослала по провинции циркуляр, предписывая строго следить за его концертами.

В феврале 1905 года Шаляпин вместе с Танеевым, Рахманиновым и другими крупнейшими русскими музыкантами публикует в прессе открытое письмо, в котором говорится: «...Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям ставятся преграды — чахнет и художественное творчество. Горькой насмешкой звучит тогда звание свободного художника. Мы — не свободные художники, а такие же бесправные жертвы современных ненормальных общественно-правовых условий, как и остальные русские граждане»*. Это письмо, как видно по архивным документам, ставит под вопрос пребывание Шаляпина на императорской сцене. И все же изгнать его не решаются: здесь играли роль и боязнь общественного скандала и еще более — соображения материального порядка,— шаляпинские спектакли неизменно делали аншлаги.

Уже накануне войны, гуляя с Горьким ночью на Капри, артист вдруг спросил: искренно было бы с его стороны вступить в партию социал-демократов?

«Если я в партию социалистов не вступил,— пишет Шаляпин,— то только потому, что Горький посмотрел на меня в тот вечер строго и дружески сказал:

— Ты для этого не годен. И я тебя прошу, запомни один раз навсегда: ни в какие партии не вступай, а будь артистом, как ты есть. Этого с тебя вполне довольно».

Этот мудрый совет Горького свидетельствует о глубине познания им души своего друга. Шаляпин слишком был поглощен своим искусством. Единственным делом его жизни было творчество. «Если я в жизни был чем-нибудь, так только актером и певцом,— говорит Шаляпин,— моему призванию я был предан беспредельно... Но менее всего я был политиком. От политики меня

* «Рус. ведомости». 1905, 6 февр.

отталкивала вся моя натура». Стихийный, несдержанный характер артиста, с сильным налетом мелкобуржуазного индивидуализма, даже анархизма, как он сам признается, был несовместим с требованием партийной дисциплины, с огромной ответственностью партийного долга.

О чувствах Шаляпина в период первой мировой войны, о его искреннем сочувствии страданиям народа говорят многие высказывания и поступки артиста. В письме от 9 августа 1915 года к М. Ф. Волькенштейну, например, он просит передать, что не может участвовать в спектакле «Жизнь за царя», не желая петь в эти тяжелые дни «для поддержки «хозяина вотчины» (называемой Россией)...» Из своих бесед с ранеными солдатами, для которых,— как говорит сам Шаляпин,— желая оправдать свое отсутствие в траншеях, он открывает на личные средства два госпиталя, артист выносит «грустное убеждение, что люди эти не знают, за что, собственно, сражаются...» В 1914 году, когда в результате немецкой бомбардировки Варшавы многие жители остались без крова, Шаляпин отправляется в польскую столицу и дает в пользу пострадавших концерт. «Над городом рвались бомбы, но наш концерт в Филармонии тем не менее прошел блестяще при переполненном зале»,— вспоминает он.

Однако патриотические чувства, антимонархические настроения Шаляпина, как затем выяснилось, не поднимались выше буржуазно-демократических идеалов с примесью анархического бунтарства.

Февральскую революцию Шаляпин встречает с удовлетворением, поздравляя друзей с «великим праздником Свободы в дорогой России». На первых порах он активно включается в общественную жизнь, входит в состав Комиссии по делам искусств, которую возглавляет А. М. Горький. Артист задается целью спеть при своем первом выступлении «в новой жизни свободы что-нибудь бодрое и смелое». Для этого он сам сочиняет слова и музыку «Песни революции» и поет ее в симфоническом концерте оркестра Преображенского полка, состоявшемся в Мариинском театре в марте 1917 года, затем исполняет перед матросами в Севастополе.

Но всемирно-историческое значение Великой Октябрьской социалистической революции артист до конца понять не смог. Правда, как это видно из публикуемых в настоящем издании материалов, в том числе из собственных высказываний артиста, Шаляпин не только не саботировал, но и со всей добросовестностью, даже энтузиазмом отнесся к почетным обязанностям, возложенным на него петроградскими органами Советской власти и театральной общественностью.

Вскоре после октябрьских событий Шаляпин не раз выступает в Кронштадте перед героями пролетарской революции — балтий-

скими моряками. Он дает концерты в пользу рабочих и раненых краснофлотцев. Участвует в ряде торжественных концертов, в том числе вместе с Неждановой и Собиновым поет в симфоническом концерте в честь III конгресса Коминтерна. Входит в состав Большого Художественного совета под председательством А. В. Луначарского и активно содействует рождению в Петрограде нового театра «трагедии, романтической драмы и высокой комедии»— Большого драматического театра. Вместе с Луначарским и Горьким участвует в жюри конкурса на мелодраму, объявленного отделом театра и зрелищ Народного комиссариата по просвещению.

Но, конечно, главным его делом остается общественно-творческая деятельность в оперных театрах — Мариинском и Большом. Он входит в художественные советы обоих театров, является арбитром в Мариинском, ратует за привлечение к работе новых дирижерских сил (в том числе молодого А. М. Пазовского) как «действительно полезных и нужных во всяком серьезном деле»*.

Артист принимает на себя руководство художественной частью государственных академических театров, разрабатывает схему реорганизации оперной труппы Мариинского театра, стремясь поднять творческую дисциплину и художественный уровень спектаклей.

Шаляпин сам режиссирует свои спектакли, которые пользуются огромным успехом. Пресса в 1919 году сообщала: «Все назначенные до окончания сезона в Мариинском театре спектакли с участием Шаляпина предоставлены для рабочих и профессиональных организаций, школ и красноармейцев. Билеты на эти спектакли в общую продажу не поступают»**. «Теперь зритель, правда, часто сидит в ложах в шапках, но зато восторг его не имеет границ, когда, например, Шаляпин поет Дона Базилио в «Севильском цирюльнике»... Спектакли с участием Шаляпина проходят при абсолютно полных сборах. Например, в субботу идет «Юдифь», а в среду утром в кассе уже нет ни одного билета. Это обычное явление»,— говорилось в интервью председателя совета Мариинского театра сотруднику журнала «Бирюч»***, опубликованном в декабре 1918 года.

В период с 1918 по 1921 год Шаляпин выступал до трех раз в неделю. Часто спектаклям с его участием предшествовало вступительное слово А. В. Луначарского. Однажды, выступая перед спектаклем, Луначарский представил зрителям первого народного артиста Республики. В постановлении Совета Комиссаров Союза коммун Северной области говорилось:

* Советский театр. Документы и материалы. М., 1968, с. 195.
** «Вестник театра», 1919, № 29.
*** Советский театр. Документы и материалы, с. 197.

«В ознаменование заслуг перед русским искусством высоко даровитого выходца из народа, артиста государственной оперы в Петрограде Федора Ивановича Шаляпина — даровать звание народного артиста.

Звание народного артиста считать впредь высшим отличием для художников всех родов искусства Северной области и дарование его ставить в зависимость от исключительных заслуг в области художественной культуры»*.

В ответ артист сказал, что это звание ему дороже всего, потому что оно особенно близко его сердцу человека из народа.

Сознание ответственности за вверенное ему дело, любовь к искусству заставляли Шаляпина активно вмешиваться во многие вопросы, касавшиеся творческой судьбы театра. Необходимость разрешить ряд жизненно важных проблем Мариинского театра, в том числе стремление спасти от разбазаривания его декорации, костюмы и реквизит, приводит артиста в Кремль, в кабинет В. И. Ленина.

«Я вошел в совершенно простую комнату,— пишет Шаляпин,— разделенную на две части, большую и меньшую. Стоял большой письменный стол. На нем лежали бумаги, бумаги. У стола стояло кресло. Это был сухой и трезвый рабочий кабинет.

...Ленин немного картавил на «р». Поздоровались. Очень любезно пригласил сесть и спросил, в чем дело. И вот я как можно внятнее начал рассусоливать очень простой, в сущности, вопрос. Не успел я сказать несколько фраз, как мой план рассусоливания был немедленно расстроен Владимиром Ильичем. Он коротко сказал:

— Не беспокойтесь, не беспокойтесь. Я все отлично понимаю.

Тут я понял, что имею дело с человеком, который привык понимать с двух слов, и что разжевывать дел ему не надо. Он меня сразу покорил и стал мне симпатичен. «Это, пожалуй, вождь»,— подумал я.

А Ленин продолжал:

— Поезжайте в Петроград, не говорите никому ни слова, а я употреблю влияние, если оно есть, на то, чтобы ваши резонные опасения были приняты во внимание в вашу сторону.

Я поблагодарил и откланялся. Должно быть, *влияние было*, потому что все костюмы и декорации остались на месте и никто их больше не пытался трогать. Я был счастлив»**.

Позднее, на вопрос корреспондента одной из французских газет, имел ли он случай встретиться с Лениным, Шаляпин ответил:

«Я видел великого вождя один раз по поводу вопроса, связан-

* «Северная коммуна», 1918, 13 ноября.

** *Шаляпин Ф. И.* Маска и душа. Париж, 1932, с. 265—266.

ного с театром. Он произвел на меня впечатление человека необычайного ума. Признаться, он даже ошеломил меня своей способностью понимать с полуслова все вопросы, которые перед ним ставились. Его способность вникать в самые различные проблемы вызвала мое восхищение. Поверьте, это был мозг необыкновенный!»*.

Глазами актера Шаляпин умел наблюдать и метко схватывать, иногда с первого знакомства, черты человеческих характеров. Передавая в своей последней книге впечатления от встреч с крупными деятелями партии большевиков, с которыми ему доводилось встретиться, Шаляпин с искренней теплотой вспоминает о Дзержинском, Фрунзе, Ворошилове, Буденном, Луначарском, Петерсе.

Однако верно обобщить свои жизненные наблюдения революционных лет, отбросить несущественное и увидеть главное, понять, что принесла социалистическая революция народу, Шаляпин не сумел. Трудности жизни первых лет, когда российский пролетариат грудью отстаивал только что родившуюся Советскую республику от белогвардейцев и интервентов, некоторые личные утраты оказались непреодолимыми для его сознания, находившегося под сильной властью мелкобуржуазных привычек. Малое и случайное, сугубо личное заслонило от него огромную важность глубоких революционных преобразований.

В разрыве Шаляпина с родной сыграло роль домашнее окружение артиста в его второй семье. Описывая расстроенный быт в революционном Петрограде, Шаляпин признается: «А Мария Валентиновна (вторая жена Шаляпина.— Е. Г.) все настойчивее стала нашептывать мне: бежать, бежать надо...» С разрешения Советского правительства выехав в третий раз на гастроли за границу в 1922 году, Шаляпин уже не вернулся на родину.

Вначале в своих письмах к детям артист вполне искренне уверял, что он уехал лишь временно, обещая скоро вернуться в родные края. Об этом регулярно сообщала и советская пресса, публикуя отклики на зарубежные выступления артиста и указывая сроки его возвращения домой. В феврале 1923 года Управлением академическими театрами артисту была послана поздравительная телеграмма в связи с 50-летием со дня его рождения. Даже в 1929 году на вопрос корреспондента «Известий», когда он собирается в Россию, Шаляпин ответил:

«Как только покончу с Америкой (в связи с контрактом.— Е. Г.), отправлюсь домой, тем более что осенью будущего года исполнится 35-летие моей артистической деятельности. Цифра почтенная, особенно для певца... Справлять свой юбилей за границей, как мне не раз предлагали, не хочу, ибо, по совести гово-

* Lyon Republicain», 1924, 11/VII.

ря, праздновать я люблю со своим народом, а не с чужим. Передайте моей родной русской публике горячий привет. Скажите, что скоро приеду и снова запою...»*

Долгое время за рубежом Шаляпин продолжал считать себя советским гражданином и до конца жизни не принял чужого подданства. Еще в 1921 году, извещая дочь о своих успехах, артист писал: «Вы, наверное, получили вырезки из здешних газет. Вот как меня здесь любят и принимают, а мои русские компатриоты, убежавшие из родной страны в самое тяжелое для народа время, как озорные верблюды, брызжут грязными выделениями слизистых оболочек иоса куда и как попало. Жалко мне их, этих бедных, убогих эмигрантиков. Никогда еще так ярко они не показывали мне свое ничтожество, и я думаю, что Россия совершенно ничего не потеряла с уходом из нее этих чучел с большими животами и маленькими головками!»**

Так же, как Рахманинов, называвший свою концертную деятельность в эмиграции «каторжной жизнью», «хомутом», Шаляпин свои утомительные поездки по «темной, но *цивилизованной* (внешне) Америке» часто сравнивает с каторжными работами. Но «зато платят золотом»! Довольно частое упоминание о заработках выдает истинные мотивы поступка Шаляпина. Резкие контрасты его жизни — внезапный взлет от нищеты, бездомных скитаний и унижений к почету и славе, к беспечности,— заботы о многочисленной семье развили в артисте страсть к обогащению. Об этом говорят и те баснословные гонорары, которые он получал в России. Страсть к деньгам, страх лишиться их усердно разжигались в нем и домашним окружением. Есть много свидетелей тому, как неприязненно относилась вторая жена Шаляпина к разговорам о возвращении его на родину — мечте, которая никогда не покидала певца. Мешала артисту, вероятно, и гнездившаяся где-то в подсознании боязнь — простит ли ему советский народ его измену?

Но чем дольше жил Шаляпин на чужой земле, тем сильнее в нем разгоралась тоска по России, по родному народу, по русскому искусству. «Без России и без искусства, которым я жил в России столько *веков*,— очень скучно и противно***,— признается он уже через четыре месяца после отъезда.

Еще в 1911 году, когда его травили из-за истории с «коленопреклонением», получившей крайне искаженное, тенденциозное освещение в либеральной буржуазной прессе, и он думал уже более не возвращаться в Россию, Шаляпин понимал, что такое решение может стать гибельным для его творческой жизни: «Ведь

* «Известия», 1929, 25 сент.
** Письмо к И. Ф. Шаляпиной от 20 октября 1921 года.
*** Письмо к И. Ф. Шаляпиной от 14 октября 1922 года.

если я уйду совершенно из России, то и искусству моему будет конец»,— писал он.

Эти слова оказались пророческими. На чужбине творческая потенция Шаляпина не получила необходимой духовной пищи. Разумеется, гений артиста ослепительно сверкал и покорял слушателей всего мира, всех рас и национальностей. Совершенство национального русского искусства Шаляпина обусловило его интернациональное значение. Возросло мастерство артиста. «Теперь я ясно вижу, что кроме талантов артист должен многое и многое замечать в искусстве и уметь нужное оставить в сердце и уме, а ненужное отбросить — скажу прямо — с презрением. Уметь!!! Вот главное!»*— пишет Шаляпин. Он радуется своей новой трактовке роли хана Кончака в «Князе Игоре» Бородина. Но это остается единственным, чем обогатилось творчество певца за семнадцать лет жизни за границей.

Новые явления в западноевропейской опере, переживавшей кризис, не могли заинтересовать Шаляпина, до конца своих дней оставшегося верным реалистическим заветам. Ни в письмах, ни в мемуарах он почти не упоминает о современном западном искусстве, словно оно для него вовсе не существует. Для того же, чтобы работать над новыми ролями классического оперного репертуара, у артиста уже не было тех идейно-эстетических стимулов, которые питали его творчество в России. Не было того театра, который был в России, оперного коллектива, объединенного общими художественными стремлениями, не было высокой дисциплины русской оперной сцены, ее великолепного хора, оркестра, певцов, дирижеров, художников. Условия гастрольной работы, которую вел Шаляпин за границей, постоянно сталкивали его со случайными наборами исполнителей, малыми составами оркестра и хора, с жалкой обстановкой спектаклей. Об этом достаточно убедительно говорят его письма. «Устал я от этого идиотизма»,— пишет он из Неаполя, «Бездарье царит всюду»,— жалуется артист из Парижа. «Но куда же идти?— спрашивает он.— Сегодняшний театр — просто кошмар. Синема? Этот покрытый черной оспой эрзац!— ужасно!»

Главное же — не было за границей того восторженного, чуткого и благодарного внимания аудитории, тесного духовного общения со зрителем, того слияния устремлений, которые только и могут дать артисту и вдохновение, и глубочайшее творческое удовлетворение, и возбудить в нем жажду создания новых образов.

В письмах Шаляпина из-за рубежа нередко проскальзывает плохо скрываемая горечь по поводу чисто буржуазных отношений

* Письмо к И. Ф. Шаляпиной от 12 июня 1931 года.

публики, особенно американской, и артиста: она платит деньги — он поет. И все. Он мог в течение целого года колесить по всей Америке с одним спектаклем, например, «Севильским цирюльником», и зарабатывать огромные деньги, но так и не согреть своего сердца, не испытать того, что он некогда испытывал в России.

«Каторжный труд. Американцы работают, точно сумасшедшие. Месяцы скитаний по железным дорогам, гостиницам. Гнетущее одиночество. Переутомление»,— жалуется певец корреспонденту «Известий». Мастерство, привычка, инерция подменяли вдохновение, творческие взлеты гения. Лишь однажды по-настоящему творчески загорается артист, когда снимается в звуковом фильме «Дон Кихот». Он мечтает сделать своего героя «фигурой эпической, так сказать, монументом вековым...» Но фильм получился неудачным, хотя и был восторженно принят публикой и прессой. Замечательная, истинно трагическая фигура рыцаря Печального Образа, созданная Шаляпиным, никак не сочетается с бездарным сценарием, эклектичной, блеклой музыкой и бесцветной игрой других актеров в этом фильме.

Из года в год мечется великий артист, как Агасфер в пустыне, с одного конца света на другой, покрывая огромные расстояния, пересекая материки и океаны, с опустошенным сердцем, с трагическим сознанием духовного одиночества. Это гнетущее ощущение доходит до того, что одно время Шаляпин серьезно делился со старшей дочерью мыслью уйти совсем из искусства, из окружающей среды, отказаться даже от своего имени и доживать остаток дней под девичьей фамилией матери — Прозоров. (Письмо это не опубликовано, но отголоски подобных мыслей можно найти в других корреспонденциях.) Меняется характер артиста. Из веселого, с открытой и доверчивой душой, балагура и шутника, хлебосола и любителя больших, интересных компаний Шаляпин постепенно становится все более замкнутым, иногда подозрительным, порой мелочным человеком, отдаляясь иной раз даже от таких когда-то очень близких друзей, как Коровин, Куприн и другие.

Незаживающую душевную рану нанес Шаляпину разрыв с Горьким, не простившим артисту его измены родине. Со временем все сильнее нарастает тоска по родной земле и родному театру. Снег в горах Тироля или на полях Скандинавии, деревянные дома и узкие улочки в литовском городе доставляют артисту наслаждение, пробуждая в нем нежные воспоминания о России.

Шаляпин жадно ловит сведения о жизни родной страны — слушая почти каждый день советское радио, знакомясь с советскими кинофильмами, читая романы советских писателей. Он искренне гордится своими соотечественниками: «...что за великолепный народ все эти Папанины, Водопьяновы, Шмидт и К°, я

чувствую себя счастливым, когда сознаю, что на моей родине есть такие удивительные люди. А как скромны!!! Да здравствует славный народ российский!!!*— пишет Шаляпин дочери.

Дочь Шаляпина от второго брака Марфа вспоминает, что весной 1937 года у Федора Ивановича возникло настойчивое желание поехать обратно в Россию. О тоске Шаляпина по родной стране говорит и рассказ о том, как он реагировал на макет сцены Большого театра в советском павильоне на Всемирной выставке в Париже в 1937 году. Макет был устроен так, что при нажатии кнопки перед зрителем проходили в сценическом оформлении все картины оперы «Тихий Дон» Джержинского. Шаляпин долго стоял около него. Впечатление оказалось настолько сильным, что нервы артиста не выдержали и он зарыдал.

Многие строки писем, воспоминания людей, общавшихся с Шаляпиным за рубежом, ясно говорят, как тяжко расплатился артист за свой необдуманный поступок. Еще яснее говорит об этом он сам в статье, написанной при вести о кончине А. М. Горького:

«А теперь тебе, Федор, надо ехать в Россию»,— вспоминает Шаляпин слова писателя, сказанные ему при их последней встрече за границей. «...Я знаю твердо, что это был голос любви и ко мне, и к России. В Горьком говорило глубокое сознание, что мы все принадлежим своей стране, своему народу и что мы должны быть с ними не только морально,— как я иногда себя утешаю, но и физически,— всеми шрамами, всеми затвердениями и всеми горбами». Разве не слышатся в этих словах артиста полное признание правоты своего друга и горький упрек себе?

Все чаще возвращается Шаляпин к давней мечте о создании своего театра, родившейся в нем еще на родине. Однажды он даже принимает предложение из Нью-Йорка вести там педагогическую работу, конечно, по-своему, как он говорит, «с наглядным театром». Но потом Шаляпин, видимо, отказывается от этой мысли, понимая, что на чужбине она несбыточна. «Моя мечта неразрывно связана с Россией, с русской талантливой и чуткой молодежью»,— так заканчивает Шаляпин свою последнюю книгу. С мыслью о театре он и умрет.

О последних минутах Шаляпина его дочь Марфа пишет:

«Все мы находились в его комнате и некоторые доктора были с нами. Отец попросил пить и настаивал на том, чтобы самому держать чашку. Затем он сказал маме:

— Почему так темно в этом театре? Маша! Прикажи, чтобы зажгли огни!

Это был конец»**.

* Письмо к И. Ф. Шаляпиной (1938, январь).

** Ленинградский театральный музей. Отдел рукописей.

12 апреля 1938 года Шаляпина не стало. Через восемь дней после его кончины С. В. Рахманинов писал С. А. Сатиной:

«Вот уже восемь дней, как мы в Сенаре, и восемь дней, как умер Федя. Когда мы подъезжали к Сенару, он умирал. Ходил к нему в Париже два раза в день. В последний раз видел его 10 апреля. Как и раньше бывало, мне удалось его немного развлечь, и он как раз перед моим уходом стал рассказывать, что после его выздоровления он хочет написать еще одну книгу для артистов, темой которой будет сценическое искусство. Говорил он, конечно, очень, очень медленно. Задыхаясь! Сердце едва работало! Я дал ему кончить и сказал, вставая, что у меня есть тоже план, что, как только кончу свои выступления, и я напишу книгу, темой которой будет Шаляпин. Он подарил меня улыбкой и погладил мою руку. На этом мы и расстались. Навсегда! На следующий день, 11 апреля, я зашел только вечером. Ему сделали впрыскивание морфия, он был в забытьи, и я его не видел. Решился сказать жене его, что завтра должен уехать, но что вернусь через десять дней. Я чувствовал, что столько дней он не проживет!.. На следующее утро, 12 апреля, в шесть часов, мы выехали в Сенар, куда приехали в 5 ч. 30 минут. Он умер в 5 ч. 15... Шаляпинская эпоха кончилась! Никогда такого не видели и не увидим!»*.

Шаляпин несомненно жаждал возвращения на родину, но не смог преодолеть посторонних влияний и послушаться голоса сердца. Неустойчивость характера явилась причиной и других проступков артиста перед родной страной. К ним относятся, например, некоторые главы книги «Маска и душа», весьма произвольно и субъективно описывающие жизнь революционной России. Но здесь во многом сыграла злую роль чужая, вражеская рука, которой по свойственной ему доверчивости Шаляпин вверил свои записки.

Не подлежит сомнению, что если бы Шаляпин дожил до Великой Отечественной войны, то он так же, как его друг Рахманинов, всей душой, всеми мыслями был бы вместе с героическим советским народом, а возможно, и вовсе вернулся бы в лоно родной страны, подобно многим своим соотечественникам («Вот Куприн решился, едет как будто»,— говорил артист с завистью в 30-х годах).

«Я не создал своего театра. Придут другие — создадут»,— говорил Шаляпин. Но, как показывает время, артист недооценивал силы воздействия своего искусства. Живым и действенным остается для нас его творческое наследие, составившее огромный вклад в сокровищницу мировой музыкальной культуры. Гений

* *Рахманинов С.* Письма. Публикация С. Сатиной.— «Нов. журн.» (Нью-Йорк), 1969.

Шаляпина неповторим. Но бессмертными остаются для многонациональной культуры советского народа шаляпинские заветы искусства высокой жизненной правды и совершенного реалистического мастерства. Открытия гениального художника-новатора, его творческие принципы еще долго будут оплодотворять развитие советского и мирового оперного театра, воспитывать новые поколения советских мастеров сцены. Певческое искусство Шаляпина, неизмеримо расширившее диапазон вокального мастерства, надолго останется образцом для советской вокальной школы.

Творческое наследие Шаляпина, его литературно-эпистолярное наследие играют серьезную роль в эстетическом воспитании слушательских масс нашей страны, восхищающихся пением великого русского артиста, которое доносят до них радио или грампластинки.

Все это делает Шаляпина нашим современником, участником строительства советской художественной культуры. Сбылось предсказание С. В. Рахманинова: «Шаляпин не умрет. Умереть он не может. Ибо он, этот чудо-артист с истинно сказочным дарованием, незабываем... Для будущих же поколений он будет легендой».

Е. ГРОШЕВА,
заслуженный деятель искусств РСФСР.

СТРАНИЦЫ ИЗ МОЕЙ ЖИЗНИ

Я помню себя пяти лет[1].

Темным вечером осени я сижу на полатях у мельника Тихона Карповича, в деревне Ометовой, около Казани, за Суконной слободой. Жена мельника, Кирилловна, моя мать[2] и две-три соседки прядут пряжу в полутемной комнате, освещенной неровным, неярким светом лучины. Лучина воткнута в железное держальце — светец; отгорающие угли падают в ушат с водою, и шипят, и вздыхают, а по стенам ползают тени, точно кто-то невидимый развешивает черную кисею. Дождь шумит за окнами; в трубе вздыхает ветер.

Прядут женщины, тихонько рассказывая друг другу страшные истории о том, как по ночам прилетают к молодым вдовам покойники, их мужья. Прилетит умерший муж огненным змеем, рассыплется над трубою избы снопом искр и вдруг явится в печурке воробышком, а потом превратится в любимого, по ком тоскует женщина. Целует она его, милует, но когда хочет обнять,— он просит не трогать его спину.

— Это потому, милые мои,— объясняла Кирилловна,— что спины у него нету, а на месте ее зеленый огонь, да такой, что коли тронуть его, так он сожгет человека с душою вместе...

К одной вдове из соседней деревни долго летал огненный змей, так что начала вдова сохнуть и задумываться. Заметили это соседи, узнали, в чем дело, и велели ей наломать лутошек в лесу да перекрестить ими все двери и окна в избе и всякую щель, где какая есть. Так она сделала, послушав добрых людей. Вот прилетел змей, а в избу-то попасть и не может! Обратился со зла огненным конем да так лягнул ворота, что целое полотнище свалил.

Мать моя тоже рассказывала страшные истории, особенно памятна мне одна: в небесах у господа бога был архангел Сатанаил, воевода всего небесного воинства, и возгордился он, и стал под-

говаривать всех ангелов и другие чины небесные воспротивиться богу. А бог узнал об этом и низринул Сатанаила с небес, но нужно было найти в небе заместителя ему Было там одно существо — Миха, существо шершавое, отовсюду у него — из ушей, из носа — росли волосы, но было оно доброе и бесхитростное. Только однажды оно украло у бога землю, бог позвал его, погрозил пальцем и велел землю отдать. Миха стал вынимать ее из ушей, из ноздрей, а что было во рту спрятано — не показывает. Тогда бог сказал ему:

— Плюнь!

Плюнул Миха и — появились горы.

Так вот, прогнав Сатанаила, бог позвал Миху, да и говорит ему:

— Хоть ты и не умный, а все-таки лучше я тебя возьму воеводой небесных сил, в архистратиги. Ты не станешь мутить в небесах. И будешь ты отныне не Миха, а Михаил, Сатанаил же будет просто — Сатана!

Все эти рассказы очень волновали меня: и страшно и приятно было слушать их. Думалось: какие удивительные истории есть на свете, как все жутко и просто, и какой добряк бог!

Вслед за рассказами женщины под жужжание веретен начинали петь заунывные песни о белых, пушистых снегах, о девичьей тоске и о лучинушке, жалуясь, что она неясно горит. А она и в самом деле неясно горела. Под грустные слова песни душа моя тихонько грезила о чем-то, я летал над землею на огненном коне, мчался по полям среди пушистых снегов, воображал бога, как он рано утром выпускает из золотой клетки на простор синего неба солнце — огненную птицу.

— Поздно, пора бы уж Ивану-то прийти!— слышал я сквозь дрему голос матери.

Иван — это мой отец[5]. Он приходил домой около полуночи, утром в семь пил чай и отправлялся в «Присутствие». Слово «Присутствие» пугало меня, напоминая суд, судей, а о суде я наслушался немало страшного. После я узнал, что «Присутствие»— уездная земская управа, где отец служил писцом.

До управы от нашей деревни было верст шесть, отец уходил на службу к девяти часам утра, в четыре являлся домой обедать, а в семь, отдохнув и напившись чаю, снова исчезал на службу до двенадцати часов ночи.

Однажды я заметил, что прошло уже двое суток, а отец не приходил домой, и мать — в тревоге. На третьи сутки он явился пьяный, и мать встретила его слезами и упреками,

— Как теперь быть, чем станем кормиться?— спрашивала она со страхом и тоскою.

Жутко и обидно было слышать, как отец, ругая мать зазорными словами улицы, кричал:

— Отстань, убирайся к черту, дай мне жить! Надоели вы мне, я только и знаю, что работаю. Надо же и мне когда-нибудь погулять!

Тут я понял, что отец ходит в «Присутствие» работать и что он пропил месячное жалованье, как делали это многие из служащих людей. Я уразумел также, что на заработке отца построена вся наша жизнь. Это на его деньги мать покупает огурцы, картофель, делает из ржаных толченых сухарей или крошеного черствого хлеба вкусную «муру»— холодную похлебку на квасу, с луком, солеными огурцами и конопляным маслом. И это на деньги отца мать торжественно делает раз в месяц пельмени — кушанье, которое я жадно люблю и которого всегда нетерпеливо ожидаю, хотя мне известно, что его можно есть только однажды в месяц, «после 20-го».

С этой поры я стал относиться к отцу внимательнее, потому ли, что почувствовал свою зависимость от него, или потому, что был обижен и напуган его словами. А он начал выпивать все чаще и, наконец,— каждое двадцатое число.

Сначала это число проходило без ссор, только мать тихонько плакала где-нибудь в углу, а потом отец стал обращаться с нею все грубей, и, наконец, я увидел, что он бьет ее. Я завизжал, закричал, бросился на помощь ей, но, разумеется, это ей не помогло; только мне больно попало по голове и по шее. Я отскакивал от ударов отца, кувырком катался по полу,— мне ничего не оставалось, кроме криков и слез. Случилось, что он забил мать до бесчувственного состояния, и я был уверен, что она померла: она лежала на сундуке в изодранном платье, без движения, не дыша, с закрытыми глазами. Я отчаянно заревел, а она, очнувшись, оглянулась дико и потом приласкала меня, спокойно говоря:

— Ну не плачь, ничего!

И, как всегда, наклонив мою голову на колени себе, стала избивать паразитов в волосах у меня, грустно утешая:

— Мало ли чего с пьяными дураками бывает, ты, мальчиша, не гляди на это, не гляди, родной!

После драк начиналась обычная жизнь: отец снова аккуратно ходил в «Присутствие», мать пряла пряжу, шила, чинила и стирала белье. За работой она всегда пела песни, пела как-то особенно грустно, задумчиво и вместе с тем деловито.

В молодости она, очевидно, была здоровеннейшей женщиной, потому что теперь иногда жаловалась:

— Никогда я не думала, что у меня может спина болеть, что мне трудно будет полы мыть или белье стирать! Бывало, всякую работу без надсады одолеешь, а теперь — меня работа одолевает.

Отцом она бывала бита много и жестоко; когда мне минуло девять лет, отец пил уже не только по двадцатое, а по «вся дни»; в это время он особенно часто бил ее, а она как раз была беременна братом моим Василием[4].

Жалел я ее. Это был для меня единственный человек, которому я во всем верил и мог рассказывать все, чем в ту пору жила душа моя.

Уговаривая меня слушаться отца и ее, она внушала мне, что жизнь трудна, что нужно работать не покладая рук, что бедному — нет дороги. Советы и приказания отца надобно исполнять строго, он — умный: для нее он был неоспоримым законодателем. Дома у нас, благодаря трудам матери, всегда было чисто убрано, перед образом горела неугасимая лампада, и часто я видел, как жалобно, покорно смотрят серые глаза матери на икону, едва освещенную умирающим огоньком.

А внешне мать была женщиной, каких тысячи у нас на Руси: небольшого роста, с мягким лицом, сероглазая, с русыми волосами, всегда гладко причесанными,— и такая скромная, малозаметная.

О

Отец мой был странный человек. Высокого роста, со впалой грудью и подстриженной бородой, он был непохож на крестьянина. Волосы у него были мягкие и всегда хорошо причесаны,— такой красивой прически я ни у кого больше не видал. Приятно мне было гладить его волосы в минуты наших ласковых отношений. Носил он рубашку, сшитую матерью, мягкую, с отложным воротником и с ленточкой вместо галстука, а после, когда явились рубашки «фантазия»,— ленточку заменил шнурок. Поверх рубашки —«пинжак», на ногах — смазные сапоги, а вместо носков — портянки.

Трезвый, он был молчалив, говорил только самое необходимое и всегда очень тихо, почти шепотом. Со мною он был ласков, но иногда в минуты раздражения почему-то называл меня:

— Скважина.

Я не помню, чтобы он в трезвом состоянии сказал грубое слово или сделал грубый поступок. Если его что-либо раздражало, он скрежетал зубами и уходил, но все свои раздражения он скрывал лишь до поры, пока не напивался пьян, а для этого ему стоило выпить только две-три рюмки. И тогда я видел перед собою другого человека,— отец становился едким, он придирался ко всякому пустяку, и смотреть на него было неприятно.

Мне вообще пьяные были глубоко противны, а тем более — отец. Было очень стыдно за него перед товарищами, уличными мальчишками, хотя у большинства из них отцы были тоже гор-

чайшими пьяницами. Я думал,— в чем тут дело? Однажды я попробовал водку,— горькая, вонючая жидкость. Я понимал удовольствие пить квас, кислые щи,— но зачем пьют эту отраву? И я решил, что большие пьют для храбрости, для того, чтобы скандалить. А что пьяный человек должен скандалить, это мне казалось вполне законным, неизбежным. Все пьяные скандалили.

Пьяный, отец приставал положительно ко всякому встречному, который почему-нибудь возбуждал у него антипатию. Сначала он вежливо здоровался с незнакомым человеком и говорил с ним как будто доброжелательно. Бывало, какой-нибудь прилично одетый господин, предупредительно наклонив голову, слушает слова отца с любезной улыбкой, со вниманием спрашивает:

— Что вам угодно?

А отец говорит ему:

— Желаю знать, отчего у вас такие свинячие глаза?

Или:

— Разве вам не стыдно носить с собой такую вовсе не приятную морду?

Прохожий начинал ругаться, кричал отцу, что он сумасшедший и что у него тоже нечеловечья морда.

Обыкновенно это случалось после двадцатого числа, ненавистнейшего мне. Двадцатого числа среда, в которой я жил, поголовно отравлялась водкой и дико дебоширила. Это были дни сплошного кошмара; люди, теряя образ человечий, бессмысленно орали, дрались, плакали, валялись в грязи,— жизнь становилась отвратительной, страшной.

Потом отец целые сутки лежал в постели и пил квас со льдом.

— Квасу!

Иных слов он не говорил в эти сутки. Лицо его было измучено, глаза безумны. Я удивлялся, как много он пьет, и хвастливо говорил товарищам, что мой отец может пить квас, как лошадь воду,— ведро, два! Они не удивлялись и, кажется, верили мне.

Трезвый, отец бил меня нечасто, но все-таки и трезвый бил — ни за что ни про что, как мне казалось. Помню, я пускал бумажного змея, отлично сделанного мною, с трещотками и погремушками. Змей застрял на вершине высокой березы, мне жалко было потерять его. Я влез на березу, достал змея и начал спускаться, но подо мной подломился сук, я кувырком полетел вниз, ударился о крышу, о забор и, наконец, хлопнулся на землю спиной так, что внутри у меня даже крякнуло. Пролежал я на земле с изорванным змеем в руках довольно долго. Отдохнув, пожалел о змее, нашел другие удовольствия, и все было забыто.

На другой день к вечеру отец командует:

— Скважина, собирайся в баню!

Я и теперь обожаю ходить в баню, но баня в провинции — это

вещь удивительная! Особенно осенью, когда воздух прозрачен, свеж, немножко пахнет вкусным грибным сырьем и теми самыми вениками, которыми бережливые люди парились, а теперь несут под мышками домой. В темные осенние вечера, скудно освещенные керосиновыми фонарями, приятно видеть, как идут по улице чисто вымытые люди и от них вздымается парок, приятно знать, что дома они будут пить чай с вареньем.

Я тем более любил ходить в баню, что после нее у нас обязательно пили чай с вареньем.

В то время отец с матерью уже переехали жить в город, в Суконную слободу.

Так вот — пришел я с отцом в баню. Отец был превосходно настроен. Разделись. Он ткнул мне пальцем в бок и зловеще спросил:

— Это что такое?

Я увидел, что тело мое расписано сине-желтыми пятнами, точно шкура зебры.

— Это я — упал, ушибся немножко.

— Немножко? Отчего же ты весь полосатый? Откуда ты упал?

Я рассказал по совести. Тогда он выдернул из веника несколько толстых прутьев и начал меня сечь, приговаривая:

— Не лазай на березу, не лазай!

Не столько было больно, сколько совестно перед людьми в предбаннике, совестно и обидно: люди страшно обрадовались неожиданной забаве; хотя и беззлобно, они гикали и хохотали, поощряя отца:

— Наддай ему, наддай! Так его,— лупи! Не жалей кожи, поживет гоже! Сади ему в самое, в это!

Вообще я не особенно обижался, когда меня били, я находил это в порядке жизни. Я знал, что в Суконной слободе всех бьют — и больших, и маленьких; всегда бьют — и утром, и вечером. Побои — нечто узаконенное, неизбежное. Но публичная казнь в предбаннике, на виду голых людей и на забаву им — это очень обидело меня.

Позднее, когда мне минуло лет двенадцать, я начал протестовать против дебошей пьяного отца. Помню, однажды мой протест привел его в такое негодование, что он схватил здоровенную палку и бросился на меня. Боясь, что он убьет, я, в чем был, босиком, в тиковых подштанниках и рубашонке, выскочил на улицу, пробежал, несмотря на мороз градусов в 15, два квартала и скрылся у товарища, а на другой день — все так же босиком — прискакал домой. Отца не было дома, а мать, хотя и одобрила меня за то, что я убежал от побоев, но все-таки ругнула,— зачем бегаю босиком по снегу! Как я ни доказывал ей, что некогда было мне надеть сапоги, она едва не отколотила меня.

Иногда отец, выпивши, задумчиво пел высоким, почти женским голосом, как будто чужим и странно не сливавшимся ни с фигурой, ни с характером его,— пел песню, составленную из слов удивительно нелепых:

Сиксаиикма,
Четвертакма,
Тазаитма,
Сулейматма,
Уссум та.
Биштиникма!
Дыгин, дыгин,
Дыгин, дыгин!

Я никогда не решался спросить его,— что значат эти исковерканные, полутатарские слова? И никогда не мог понять смысла поговорки, часто произносимой им:

— Бог Епимах возьмет на промах.

Но вообще о боге он никогда и ничего не говорил мне. В церковь он ходил редко, но молился там очень благолепно. Сосредоточенно глядя пред собою, он крестился и кланялся редко, но чувствовалось, что он твердит про себя все молитвы, какие знал. Едва ли он много знал их,— я никогда не слышал, чтобы он произносил их дома, молясь «на сон грядущий» или утром.

И в церкви он тоже ничего не говорил мне, а разве что давал подзатыльники, когда я, стоя рядом с ним, начинал забавляться, разглядывая, у кого какая борода, нос, глаза.

— Стой смирно, Скважина!— говорил он тихим шепотком, стукнув меня по черепу, и я тотчас же становился смиренным перед господом, делал унылое лицо верующего.

Позже, когда я служил с отцом в управе, я заметил, что у него на папке всегда была изображена могила; нарисован холмик, крест над ним, а внизу — подпись: «Здесь нет ни страданий, ни печали, ни воздыхания, но жизнь бесконечная».

о

Несмотря на постоянные ссоры между отцом и матерью, мне все-таки хорошо жилось. В деревне у меня было много товарищей, все — славные ребята. Мы ловко ходили колесом, лазали по крышам и деревьям, делали самострелы, пускали «ладейки»— воздушных змей. Мы ходили по огородам, высыпая семена зрелого мака, ели их, воровали репу, огурцы; шлялись по гумнам, по оврагам,— везде было интересно, всюду жизнь открывала мне свои маленькие тайны, поучая меня любить и понимать живое.

Я сделал себе за огородом нору, залезал в нее и воображал, что это мой дом, что я живу на свете один, свободный, без отца и матери. Мечтал, что хорошо бы мне завести своих коров, лошадей и вообще мечтал о чем-то детски-неясном, о жизни, похожей на сказку. Особенной радостью насыщали меня хороводы, которые устраивались дважды в год: на Семик и на Спаса. Приходили девушки в алых лентах, в ярких сарафанах, нарумяненные и набеленные. Парни тоже приодевались как-то особенно; все становились в круг и, ведя хоровод, пели чудесные песни. Поступь, наряды, праздничные лица людей — все рисовало какую-то иную жизнь, красивую и важную, без драк, ссор, пьянства.

Случилось, что отец пошел со мною в город, в баню. Стояла глубокая осень, была гололедица. Отец поскользнулся, упал и вывихнул ногу себе. Кое-как добрались до дома,— мать пришла в отчаяние:

— Что с нами будет, что будет?— твердила она убито.

Утром отец послал ее в управу, чтоб она рассказала секретарю, почему отец не может явиться на службу.

— Пускай пришлет кого-нибудь увериться, что я взаправду болен! Прогонят, дьяволы, пожалуй...

Я уже понимал, что если отца прогонят со службы — положение наше будет ужасно, хоть по миру иди! И так уж мы ютились в деревенской избушке, за полтора рубля в месяц. Очень памятен мне страх, с которым отец и мать произносили слова:

— Прогонят со службы!

Мать пригласила знахарей, людей важных и жутких, они мяли ногу отца, натирали ее какими-то убийственно пахучими снадобьями, даже, помнится, прижигали огнем, но все-таки отец очень долго не мог встать с постели.

Этот случай заставил родителей покинуть деревню, и, чтобы приблизиться к месту службы отца, мы переехали в город на Рыбнорядскую улицу, в дом Лисицына, в котором отец и мать жили раньше и где я родился в 1873 году.

Мне не понравилась шумная, грязноватая жизнь города. Мы помещались все в одной комнате — мать, отец, я и маленькие брат с сестрой. Мне было тогда лет шесть-семь.

Мать уходила на поденщину — мыть полы, стирать белье,— а меня с маленькими запирала в комнате на целый день с утра до вечера. Жили мы в деревянной хибарке, и — случись пожар, мы сгорели бы. Но все-таки я ухитрился выставлять часть рамы в окне, мы все трое вылезали из комнаты и бегали по улице, не забывая вернуться домой к известному часу. Раму я снова аккуратно заделывал, и все оставалось шито-крыто.

Вечером, без огня, в запертой комнате было страшно, особенно плохо я чувствовал себя, вспоминая жуткие сказки и мрачные не-

тории Кирилловны, все казалось, что вот явится баба-яга или кикимора. Несмотря на жару, мы все забивались под одеяло и лежали молча, боясь высунуть головы, задыхаясь. И когда кто-нибудь из троих кашлял или вздыхал, мы говорили друг другу:

— Не дыши, тише!

На дворе — глухой шум, за дверью — осторожные шорохи... Я ужасно радовался, когда слышал, как руки матери уверенно и спокойно отпирают замок двери.

Эта дверь выходила в полутемный коридор, который был «черным ходом» в квартиру какой-то генеральши. Однажды, встретив меня в коридоре, генеральша ласково заговорила со мною о чем-то и потом осведомилась,— грамотный ли я?

— Нет.

— Вот, заходи ко мне, сын мой будет учить тебя грамоте!

Я пришел к ней, и ее сын, гимназист лет шестнадцати, сразу же — как будто он давно ждал этого — начал учить меня чтению. Читать я выучился довольно быстро, к удовольствию генеральши, и она стала заставлять меня читать ей вслух по вечерам. Но тут началось что-то необъяснимое: прочитав страницу, я никак не мог сообразить,— куда перевернуть ее? Перекладывал ее туда, сюда и снова начинал читать только что прочитанное. Генеральша очень убедительно объяснила, как следует перевертывать страницы книг; мне казалось, что я усвоил эту мудрость, но, дойдя до последней строки, снова почему-то перевертывал левую страницу назад, а правую — дважды, так, что она ложилась перед моими глазами прочитанной стороною.

Однажды генеральшу рассердила эта странность и, в сердцах, дама обругала меня болваном. Но и это не помогло ей: дочитав страницу до конца, я все-таки не знал, куда ее повернуть, и горько разрыдался. Мне кажется, что ни раньше, ни после я не плакал так горестно. Эти слезы, видимо, тронули генеральшу, и она сказала мне:

— Довольно читать!

С той поры я перестал ходить к ней.

Вскоре мне попала в руки сказка о Бове Королевиче,— меня очень поразило, что Бова мог простою метлой перебить и разогнать стотысячное войско.

«Хорош парень!— думал я.— Вот бы мне так-то!»

Возбужденный желанием подвига, я выходил во двор, брал метлу и яростно гонял кур, за что куровладельцы нещадно били меня.

Читать нравилось мне, и я прочитывал всякую печатную бумагу, какая попадалась на глаза мои. Однажды, взяв помяннанье, я прочитал в нем:

«О здравии: Иераксы, Ивана, Евдокии, Феодора, Николая, Евдокии...»

Иван и Евдокия — отец, мать: Федор — это я. Николай и Евдокия[5] — брат и сестра. Но что такое — Иераксы?

Неслыханное имя казалось мне страшным, носителя его я представлял себе существом необыкновенным,— наверное, это разбойник или колдун, а может быть, и еще хуже...

Набравшись храбрости, я спросил отца:

— Папа, это кто — Иераксы?

Отец рассказал мне кратко и памятно:

— До восемнадцати лет я работал в деревне, пахал землю, а потом ушел в город. В городе я работал все, что мог: был водовозом, дворником, пачкался на свечном заводе, наконец попал в работники к становому приставу Чирикову в Ключищах, а в том селе, при церкви, был пономарь Иеракса, так вот он и выучил меня грамоте. Никогда не забуду добро, которое он этим сделал мне! Не забывай и ты людей, которые сделают добро тебе,— не много будет их, легко удержать в памяти!

Вскоре после этого пономарь Иеракса был переписан отцом со страницы «О здравии» на страницу «О упокоении рабов божиих».

— Вот,— сказал отец,— я и тут в первую голову поставлю его!

Иногда, зимою, к нам приходили бородатые люди в лаптях и зипунах; от них крепко пахло ржаным хлебом и еще чем-то особенным, каким-то вятским запахом: его можно объяснить тем, что вятичи много едят толокна. Это были родные отца — брат его Доримедонт с сыновьями. Меня посылали за водкой, долго пили чай, разговаривая об урожаях, податях, о том, как трудно жить в деревне; у кого-то за неплатеж податей угнали скот, отобрали самовар.

— Трудно!

Это слово повторялось так часто, звучало так разнообразно. Я думал:

«Хорошо, что отец живет в городе и нет у нас ни коров, ни лошадей и никто не может отнять самовар!»

Однажды я заметил, что отец и мать страшно обеспокоены и все шепчутся, часто упоминая слово «прокурор»,— слово, показавшееся мне таким же страшным, как Иеракса.

— Это что — прокурор?— спросил я мать; она объяснила:

— Прокурор побольше, чем губернатор!

А о губернаторе я уже знал кое-что: при мне отец рассказывал соседям у ворот:

— Губернатор был Скарятин. Вот приехал он, разложил всю деревню на улице, да как начал сам стегать всех нагайкой!

Теперь, услыхав, что прокурор еще больше губернатора, я, вполне естественно, стал думать и ждать, что прокурор разложит по улицам весь город и собственноручно выпорет его. Тут и мне достанется в числе прочих.

Но оказалось, что дело проще: младшая сестра моей матери была кем-то украдена и продана в публичный дом, а отец, узнав это, хлопотал у прокурора об ее освобождении из плена. Через некоторое время в комнате у нас явилась тетка Анна, очень красивая, веселая хохотушка, неумолчно распевавшая песни. Я начал понимать, что не все в жизни так страшно, каким кажется сначала, пока не знаешь.

На дворе у нас работали каменщики и плотники; я таскал им писчую бумагу на курево, а они, свертывая собачью ножку, предлагали мне:

— Кури, это очищает грудь!

Едкий, зеленоватый дым махорки не нравился мне. Но — все надо знать!— я взял собачью ножку и курнул!

Меня стошнило; испытывая отчаянные приступы рвоты, я философски думал:

«Вот оно,— как прочищают груды!»

По праздникам каменщики и плотники напивались до безумия, устраивали драки; отец тоже пировал и скандалил с ними. Это неприятно удивляло меня: отец — не чета им; он одет благородно, у него галстук крученой веревочкой, а те — совсем простые. Не подобало бы ему пьянствовать с ними...

У домохозяина, купца Лисицына, одна из дочерей играла на фортепьяно,— эта музыка казалась мне небесной. Сначала я думал, что девица играет на обыкновенной шарманке, то есть просто вертит ручку, а музыка делается сама собою внутри ящика; но вскоре я узнал, что хозяйская дочь выколачивает музыку пальцами.

«Это — ловко!— думал я.— Вот бы этак-то научиться!»

И вдруг — как по щучьему веленью!— случилось, что кто-то на нашем дворе разыгрывал в лотерею старинный клавесин; отец с матерью взяли для меня билет за 25 копеек, и я выиграл клавесин! Я безумно обрадовался, уверенный, что теперь научусь играть, но каково же было мое огорчение, когда клавесин заперли на ключ и, несмотря на мои униженные просьбы, не позволяли мне даже дотронуться до него.

Даже когда я подходил к инструменту, взрослые строго кричали:

— Смотри,— сломаешь!

Зато когда я захворал, так спал уже не на полу, а на клавесине. Иногда мне казалось: что если открыть крышку да попробовать,— может быть, я уже умею играть?

Я долго возлежал на клавесине и странно было мне: спать на нем можно, а играть нельзя! Вскоре громоздкий инструмент продали за 25 или 30 рублей.

Мне было лет восемь, когда на святках или на пасхе я впервые увидал в балагане паяца Яшку.

Яков Мамонов был в то время знаменит по всей Волге как «паяц» и «масленичный дед». Плотный пожилой человек с насмешливо-сердитыми глазами на грубом лице, с черными усами, густыми, точно они отлиты из чугуна,—«Яшка» в совершенстве обладал тем тяжелым, топорным остроумием, которое и по сей день питает улицу и площадь. Его крепкие шутки, смелые насмешки над публикой, его громовый, сорванный и хриплый голос,— весь он вызывал у меня впечатление обаятельное и подавляющее. Этот человек являлся в моих глазах бесстрашным владыкой и укротителем людей,— я был уверен, что все люди, и даже сама полиция, и даже прокурор боятся его.

Я смотрел на него, разиня рот, с восхищением запоминая его прибаутки:

— Эй, золовушка, пустая головушка, иди к нам, гостинца дам!— кричал он в толпу, стоявшую перед балаганом.

Расталкивая артистов на террасе балагана и держа в руках какую-то истрепанную куклу, он орал:

— Прочь, назём, губернатора везём!

Очарованный артистом улицы, я стоял пред балаганом до той поры, что у меня коченели ноги и рябило в глазах от пестроты одежды балаганщиков.

«Вот это — счастье, быть таким человеком, как Яшка!»— мечтал я.

Все его артисты казались мне людьми, полными неистощимой радости; людьми, которым приятно паясничать, шутить и хохотать. Не раз я видел, что, когда они вылезают на террасу балагана,— от них вздымается пар, как от самоваров, и, конечно, мне в голову не приходило, что это испаряется пот, вызванный дьявольским трудом, мучительным напряжением мускулов.

Не решусь сказать вполне уверенно, что именно Яков Мамонов дал первый толчок, незаметно для меня пробудивший в душе моей тяготение к жизни артиста, но, может быть, именно этому человеку, отдавшему себя на забаву толпы, я обязан рано проснувшимся во мне интересом к театру, к «представлению», так непохожему на действительность. Скоро я узнал, что Мамонов — сапожник и что впервые он начал «представлять» с женою, сыном и учениками своей мастерской, из них он составил свою первую труппу. Это еще более подкупило меня в его пользу,— не всякий может вылезть из подвала и подняться до балагана! Целыми днями я проводил около балагана и страшно жалел, что наступал ве-

ликий пост, проходила пасха и Фомина неделя,— тогда площадь сиротела, парусину с балаганов снимали, обнажались тонкие деревянные ребра, и нет людей на утоптанном снегу, покрытом шелухою подсолнухов, скорлупой орехов, бумажками от дешевых конфет. Праздник исчез, как сон. Еще недавно все здесь жило шумно и весело, теперь площадь — точно кладбище без могил и крестов.

Долго потом мне снились необычные сны: какие-то длинные коридоры с круглыми окнами, из которых я видел сказочно красивые города, горы, удивительные храмы, каких нет в Казани, и множество прекрасного, что можно видеть только во сне и в панораме.

О

Мы переехали в Татарскую слободу, в маленькую комнатку над кузницей,— сквозь пол было слышно, как весело и ритмично цокают молотки по железу и по наковальне. На дворе жили колесники, каретники и, дорогой моему сердцу, скорняк. Летом я спал в экипажах, которые привозили чинить, или в новой, только что сделанной карете, от которой вкусно пахло сафьяном, лаком и скипидаром.

Скорняк был черноволосый и черноглазый человек с восточным лицом,— он давал мне работу: раскладывать по крыше для просушки разные меха и потом выколачивать их тонкими, гибкими палочками, за что он платил мне пятак. Это было большое богатство и счастье для меня. За две копейки я мог идти в купальню на озеро Кабан, где во «дворянском» отделении я плавал до того, что от холода становился синим, точно плотва. Брата и сестру мне нельзя было брать с собой на озеро, они еще маленькие; брат — живой мальчуган, веселый и способный, а сестренка — тихая, задумчивая, я звал ее «Нюня». На заработанные мною деньги я покупал им халву, и мы лакомились, вонзая молодые зубы в белую массу каменной твердости. Было забавно, когда эта странная штука крепко сцепит челюсти, а потом становится вязкой, как сапожный вар, и тает, наполняя рот молочной сладостью и мелом.

Помимо веселого кузнеца, молодого парня, он заставлял меня раздувать меха и за это выковывал мне железные плитки для игры в бабки. Кузнец не пил водки и очень хорошо пел песни; забыл я имя его, а он очень любил меня, и я его — тоже. Когда кузнец запевал песню, мать моя, сидя с работой у окна, подтягивала ему, и мне страшно нравилось, что два голоса поют так складно. Я старался примкнуть к ним и тоже осторожно подпевал, боясь спутать песню, но кузнец поощрял меня:

— Валяй, Федя, валяй! Пой — на душе веселей будет! Песня, как птица,— выпусти ее, она и летит!

Хотя на душе у меня и без песен было весело, но — действительно — бывая на рыбной ловле или лежа на траве в поле, я пел, и мне казалось, что когда я замолчу,— песня еще живет, летит.

Однажды я, редко ходивший в церковь, вечером в субботу неподалеку от церкви св. Варлаамия, зашел в нее. Была всенощная. С порога я услышал стройное пение. Протискался ближе к поющим,— на клиросе пели мужчины и мальчики. Я заметил, что мальчики держат в руках разграфленные листы бумаги; я уже слышал, что для пения существуют ноты, и даже где-то видел эту линованную бумагу с черными закорючками, понять которые, на мой взгляд, было невозможно. Но здесь я заметил нечто уже совершенно недоступное разуму: мальчики держали в руках хотя и графленую, но совершенно чистую бумагу, без черных закорючек. Я должен был много подумать, прежде чем догадался, что нотные знаки помещены на той стороне бумаги, которая обращена к поющим. Хоровое пение я услышал впервые, и оно мне очень понравилось.

Вскоре после этого мы снова переехали в Суконную слободу, в две маленькие комнатки подвального этажа. Кажется, в тот же день я услышал над головою у себя церковное пение и тотчас же узнал, что над нами живет регент и сейчас у него — спевка. Когда пение прекратилось и певчие разошлись, я храбро отправился наверх и там спросил человека, которого даже плохо видел от смущения,— не возьмет ли он и меня в певчие? Человек молча снял со стены скрипку и сказал мне:

— Тяни за смычком!

Я старательно «вытянул» за скрипкой несколько нот, тогда регент сказал:

— Голос есть, слух есть. Я тебе напишу ноты — выучи!

Он написал на линейках бумаги гамму, объяснил мне, что такое диез, бемоль и ключи. Все это сразу заинтересовало меня. Я быстро постиг премудрость и через две всенощные уже раздавал певчим ноты по ключам. Мать страшно радовалась моему успеху, отец остался равнодушен, но все-таки выразил надежду, что если я буду хорошо петь, то, может быть, приработаю хоть рублевку в месяц к его скудному заработку. Так и вышло: месяца три я пел бесплатно, а потом регент положил мне жалованье — полтора рубля в месяц.

Регента звали Щербинин, и это был человек особенный: он носил длинные, зачесанные назад волосы и синие очки, что придавало ему вид очень строгий и благородный, хотя лицо его было уродливо изрыто оспой. Одевался он в какой-то широкий черный халат без рукавов, крылатку, на голове носил разбойничью шля-

пу и был немногоречив. Но, несмотря на все свое благородство, пил он так же отчаянно, как и все жители Суконной слободы, и так как он служил писцом в окружном суде, то и для него 20-е число было роковым. В Суконной, больше чем в других частях города, после 20-го люди становились жалки, несчастны и безумны, производя отчаянный кавардак с участием всех стихий и всего запаса матерщины. Жалко мне было регента, и когда я видел его дико пьяным, душа моя болела за него.

Однажды приказчики купца Черноярова, устраивая по какому-то случаю вечер в доме своего хозяина, предложили Щербинину дать им мальчиков-певцов; регент выбрал меня и еще двоих. Втроем мы стали ходить к приказчикам на спевки; там нас угощали печеньем и чаем, в который можно было класть сахара сколько душа желала. Это было замечательно, потому что дома и даже в трактире, куда мы, мальчики, заходили между ранней и поздней обеднями, чай пить можно было только «вприкуску», а не «внакладку». А у приказчиков клади сахара в стакан хоть по пяти кусков! И сами они ребята славные, говорили с нами ласково, угощали радушно. На вечер к ним явились какие-то важные барыни, купцы, господа. Было светло, радостно и вообще незнакомо мне хорошо. Мы спели трио, которое начиналось словами:

Мрачны ночи,
Смертных очи...

Помнится, это называлось «Гимн рождеству».

Вследствие каких-то непонятных причин хор Щербинина распался, и регент принужден был прекратить свою деятельность. Это, видимо, угнетало его, он запил еще жестче. Пьяный, звал меня к себе, брал скрипку, и втроем — он, скрипка и я — мы пели, иногда так хорошо, что даже плакать хотелось от какой-то радости. После этого он уходил в кабак, а возвращаясь, снова звал меня петь. Не помню, чтоб он говорил мне что-либо значительное или учил меня, но, видимо, я ему нравился так же, как он мне. Это был человек одинокий, угрюмый, должно быть, один из тех редких русских людей, которые страдают молча и слишком горды для того, чтобы жаловаться на судьбу. Однажды под вечер он позвал меня и сказал:

— Пойдем!

— Куда?

— Всенощную петь.

— Где? С кем?

— Вдвоем.

И мы пошли по буеракам, мимо кирпичных сараев, на Арское поле в церковь Варвары-великомученицы, где и спели всю всенощную в два голоса, дискантом и басом, а на утро в той же церкви

пели обедню. Так, вдвоем, мы ходили петь по разным церквам долго, до поры, пока Щербинин не поступил в Спасский монастырь, регеитом архиерейского хора. Здесь я стал исполатчиком, получая уже не полтора, а шесть рублей в месяц. Это был большой заработок, а кроме того, я зарабатывал на свадьбах, похоронах и молебнах. Деньги я должен был отдавать родителям, но, разумеется, часть их утаивал. Получив за похороны 1 рубль 20 копеек, половину оставлял себе «на Яшку», на сласти. Я наслаждался: какое великолепное дело — пение! И для себя огромное удовольствие, да и деньги еще платят, можешь ходить в балаган любоваться талантом Якова Ивановича Мамонова.

На рождество я, как все певчие, ходил «славить Христа», хором мы пели «Слава в вышних богу», концерт Бортнянского и трио «Мрачные ночи». Это понравилось хозяевам — нам дали полтинник; спели в другом месте — получили шесть гривен, и таким образом мы набрали за день рублей шесть. На святки — хватит погулять.

Когда подходила пасха, я решил сам написать трио, взял скрипку, нотную бумагу и стал сочинять трио на слова «Христос воскресе из мертвых». Каким образом я научился играть на скрипке — об этом я расскажу потом. Мелодию придумал довольно быстро; не особенно затрудняясь, приписал и второй голос, потому что в моем представлении он должен был идти обязательно в терцию первому, но когда стал писать третий голос, образующий гармонию, то с великим огорчением услышал, что все у меня неверно, фальшиво. Я, конечно, не знал, что существует квинтовый круг, не знал тональностей и поэтому выставлял все знаки — диезы и бемоли перед каждой нотой. Однако, наладив кое-как второй голос, стал писать третий. Проверяю,— с первым голосом бас у меня сливается, а со вторым не выходит решительно ничего! Бился, бился и, наконец, одолел-таки всю премудрость — написал трио; оно звучало довольно верно, нравилось слушателям, и мы трое хорошо заработали «на Яшку».

Трио было написано лиловыми чернилами, что напоминает мне чью-то шутку[6]:

Живя настроеньями новыми,
Исполненный новыми силами,
Сие знаменую — лиловыми
Отныне пишу я чернилами...

Мечты оказались вздорными,
А силы мои — очень хилыми,
И снова, поэтому, черными,
Как раньше, пишу я чернилами.

Мой композиторский опыт я долго хранил, но все-таки он пропал вместе с письмами отца и любимой моей книгой стихов Беранже в переводе Курочкина. Это была очень рваная книжка, без начала. Я нашел ее — странно сказать! — в клозете и всюду возил с собою долгие годы. Особенно нравилось мне стихотворение:

Как яблочко румян,
Одет весьма беспечно,
Не то, чтоб очень пьян,
Но весел бесконечно!

Героя этой бесшабашной веселой поэмы я долго считал идеальнейшим человеком,— он так выгодно был непохож на людей, среди которых я жил.

Полиция грозит,—
В тюрьму упрятать хочет,
А он, чудак, хохочет,
Да ну их! — говорит,—
Вот, говорит, потеха!

В Суконной слободе к полиции не умели относиться юмористически.

O

Занимаясь пением, я в то же время учился грамоте в частной школе Ведерниковой, но в этой школе мальчишки обучались вместе с девочками, и вскоре у меня разыгрался роман с одной из учениц.

Я был довольно способен, грамота давалась мне легко, и потому учился я небрежно, лениво, предпочитая кататься на коньке,— на одном, потому что пара коньков стоила дорого. Учебные книги я часто терял, а иногда продавал их на гостинцы и поэтому почти всегда не знал уроков.

Сидел я рядом с девочкой старше меня года на два, ее звали Таня; она меня и выручала в трудные минуты, подсказывая мне. Этим она вызвала у меня чувство глубокой симпатии; и однажды в коридоре, во время перемены, преисполненный пламенным желанием благодарить ее, я поцеловал девочку. Она несколько испугалась и, оглядываясь, зашептала:

— Что ты, что ты! Разве можно? Вдруг учительница увидит! Вот когда будем играть на дворе,— спрячемся вместе, тогда уж ты меня и будешь целовать...

Я не знал, что в мои годы целоваться с девочками вообще не следует, и понял только одно: нельзя целоваться при учительнице,— должно быть потому, что этого она не преподавала нам.

Смутное понятие о запретности поцелуев явилось у меня, когда, целуясь с Таней в укромном уголке, я почувствовал, что так целоваться лучше, чем при людях. Я стал искать возможности остаться с Таней один на один, и мы целовались сколько хотелось. Не думаю, чтобы эти поцелуи имели другой характер, кроме чистой детской ласки,— ласки, до которой так жадно человечье сердце, все равно, большое или маленькое.

Конечно, учительница все-таки вскоре поймала нас, и меня с подругой выгнали из училища.

Известна ли была отцу и матери причина моего изгнания — не знаю, вероятно, нет, иначе меня памятно выпороли бы.

Но этот случай не прошел бесследно для моей души: я понял, что когда спрячешься от людей, то поцелуи — слаще, а когда учительница наказала меня, мне сделалось ясно, что поцелуи — дело зазорное. Затем этот случай вызвал у меня любопытство к женщине и изменил отношение к ней: до этого я иногда ходил в баню и с матерью, а теперь стал отказываться идти с нею из боязни, что мне будет стыдно.

Вскоре я поступил в четвертое приходское училище, но и оттуда живо выскочил, чему причиной послужил такой, скажем, странный случай: однажды, когда я шел на уроки, из ворот дома Журавлева выскочил какой-то рослый парень и, не знаю чем, должно быть, палкой,— тресиул меня по затылку, разбил его до крови. Тресиул и, яко дым, исчез.

Я поохал, прикладывая к ране снег, и пошел дальше, раздумывая: зачем это меня палкой? В училище я никому не сказал об этом, дома — тоже. Ведь если отец узнает, что у меня разбита голова, он вздует меня же. Рана начала гноиться, но под волосами ее не видно было.

На грех, я через несколько дней что-то созорничал в школе или плохо ответил учителю, а он как раз любил «щипать рябчика».

«Рябчика щиплют» так: берут большим и указательным пальцами клок волос на вашем затылке и, крепко сжав их, с силой дергают снизу вверх. Ощущение получается такое, как будто вам надорвали шею до позвонков. Учитель «щипнул рябчика» как раз на месте раны. Я взвыл от боли. Из трещины на затылке хлынула кровь с гноем. Я стремглав убежал домой. Дома меня били за то, что не хочу учиться, но я сказал:

— Режьте меня пополам, а в этом училище не буду учиться!

Мне сказали, что я «сварливое животное», «скважина» и еще многое, а затем отец решил, что из меня «ни черта не выйдет», и отдал меня в ученье к сапожнику Тонкову, моему крестному отцу.

Я и раньше бывал у Тонкова, ходил к нему в гости с моим отцом и матерью. Мне очень нравилось у крестного. В мастерской стоял стеклянный шкаф, и в нем на полках были аккуратно раз-

ложены сапожные колодки, кожи. Запах кожи очень привлекал меня, а колодками хотелось играть. И все было весьма занятно. А особенно нравилась мне жена Тонкова. Каждый раз, когда я приходил, она угощала меня орехами и мятными пряниками. Голос у нее был ласковый, мягкий и странно сливался для меня с запахом пряников; она говорит, а я смотрю в рот ей, и кажется, что она не словами говорит, а душистыми пряниками. Позже, когда я приезжал в Казань, уже будучи артистом, встречаясь с этой женщиной и разговаривая с нею, я испытывал от ее сдобного голоса то же самое ощущение воздушных мятных пряников.

Отдавая меня сапожнику, отец внушал:

— Научишься шить сапоги — человеком будешь, мастером, заработаешь хорошие деньги, и нам от тебя — помощь!

Я пошел в сапожники охотно, будучи уверен, что это лучше, чем учить таблицу умножения, да еще не только по порядку, а и вразбивку. А тут еще мать сшила мне два фартука с нагрудниками!

Помню, была осень. Стояли заморозки, когда я с матерью шел по улице босиком, направляясь в мастерскую. На мне был новый фартук. Руки я засунул за нагрудник, как и следует настоящему сапожнику. Шел я и все смотрел по сторонам,— как относится ко мне казанский народ. Народ, по исконному равнодушию своему к историческим событиям, наверное, никак не относился ко мне, но я был уверен, что все молча думали:

«Ага, вот еще явился у нас новый мастер!»

Мать вздыхала. На базаре она купила мне на копейку пяток огурцов. Четыре я положил за нагрудник, а один сунул в рот и шел, показывая миру большой зеленый язык.

Тонков был солидный человек высокого роста, кудрявый, одет в белую рубаху, в сатиновые шаровары и опорки. Он принял меня ласково:

— Сегодня погляди, а завтра начнешь работать!

Я плохо спал ночь, одержимый желанием трудиться. Утром вскочил вместе со всеми, часов в шесть. Страшно хотелось спать. Мне дали стакан чаю с хлебом, а потом хозяин показал, как надо сучить дратву.

Принялся я за дело очень ревностно, но, к удивлению моему, дело у меня не спорилось. Сначала мастера не обращали на меня внимания, но вскоре стали поругиваться:

— Экий болван!

Научился сучить дратву — нужно было всучивать в нее щетину с обоих концов. Это оказалось еще труднее, а тут дремота одолевает. Но все-таки в первый день меня не били.

Тачать я научился скорее, чем сучить дратву, но, конечно, не без поощрения подзатыльниками. Хорошо еще, что хозяин был

крестный мне. Мастера немножко считались с этим. Но судьба не судила мне быть сапожником. Вскоре я простудился и захворал. Помню, лежал я на горячей печи, но никак не мог согреться. Крестный отец дал мне яблоко. Я откусил кусок и с отвращением выплюнул его. Вкус яблока был убийственный. Потом я очутился дома и, как сквозь сон, помню, шел с отцом на кладбище. Отец нес на полотенце через плечо гроб. В гробу лежал брат Николай. А затем помню себя в больнице, и рядом со мною, на койке, лежала моя сестра. У меня страшно горели ноги, точно их кто-то жег огнем. Какой-то черный человек прыскал на ноги из пульверизатора, и пока он делал это, я испытывал блаженство, а перестанет — и ноги снова горят нестерпимо.

Мать, сидя на койке сестры, говорила кому-то:

— Что вы, разве можно человеку горло резать!

Предо мною все качалось, мелькало. Голова моя была полна туманом, но я все-таки догадался, что горло резать хотят моей сестре. Это не удивило меня. Здесь не разбойники, а больница. Значит, так надо,— резать горло. Но мать не согласилась на это, и сестра умерла. Очередь была за мной.

Но я стал выздоравливать. Только кожа сходила с меня, как со змеи. Я сдирал ее большими клочьями. Потом явился мучительный аппетит, я никак не мог насытиться!

Однажды подошел ко мне студент и спрашивает:

— Ну, брат, что тебе дать поесть! Вот у нас есть котлеты, суп с перловой крупой и суп с курицей. Выбирай что-нибудь одно.

Я выбрал суп с курицей, в расчете, что будет сначала суп, а потом — курица. И был горько разочарован: мне принесли тарелку супа и в нем маленький кусочек чего-то. Съел я суп и спрашиваю:

— А где курица?

— Какая?

— А мне сказали...

— Ах, ты думал, тебе целую курицу дадут! Ну, брат, этого не бывает...

Очень жаль, что не бывает!

Когда я выздоровел, меня снова отдали к сапожнику, но уже другому. Отец нашел, что крестный баловал меня и ничему не может научить.

У сапожника Андреева я сразу попал в тиски. Хотя я умел сучить щетину и тачать, но здесь меня заставили мыть пол, ставить и чистить самовары, ходить с хозяйкой на базар, таская за ней тяжелую корзину с провизией, и вообще — началась каторга. Били меня беспощадно; удивляюсь, как они не изувечили мальчишку. Я думаю, что это случилось не по недостатку усердия с их стороны, а по крепости моих костей.

Но здесь я научился сносно работать и даже начал сам делать по праздникам небольшие починки: набивал набойку на стоптанный каблук, накладывал заплаты. Единственным удовольствием было хождение по заказчикам. Несешь кому-нибудь новые или чиненые сапоги и нарочно избираешь самый длинный путь, чтобы подольше пошляться на воздухе и на свободе. Иногда заказчик даст пятак или гривенник на чай. Всегда страдая от недоедания, я покупал белого хлеба и ел его с чаем.

— Обожрешься!— говорили мастера.

Хозяин кормил недурно, но мне очень часто не хватало времени для того, чтобы поесть досыта.

А тут еще был очень неудачный порядок: щи подавались в общей миске, и все должны были сначала хлебать пустые щи, а потом, когда дневальный мастер ударял по краю миски ложкой, можно было таскать и мясо. Само собой разумеется, что следовало торопиться, доставать куски покрупнее и почаще. Ну, а когда большие замечали, что быстро жуешь куски или глотаешь их недожеванными, дневальный мастер ударял по лбу ложкой:

— Не торопись, стерва!

Умелый человек и деревянной ложкой может посадить на лбу солидный желвак!

Осенью еще было сносно. Вечера длинные. Бережливый хозяин не хочет зажигать огонь, и около часа, перед наступлением полной темноты, мы «сумерничали». Можно было отдохнуть. Зато к рождеству работа накапливалась и начинались «засидки»,— работали до 12 часов ночи, а вставали в 5 утра. Этот двадцатичасовой рабочий день изводил меня. Я уже и так был «кожа да кости», а теперь стал бояться, что и кости мои станут тоньше.

Работая в мастерской, я все-таки продолжал петь в хоре. Но только за обеднями, а на свадьбах и похоронах — не мог уже за недостатком времени и, конечно, не в состоянии был петь всенощные,— к вечеру я едва ноги таскал.

Весною, как только потеплело и можно было выйти на улицу босиком, я заявил отцу, что не могу работать,— болен. Ясно выраженной болезни у меня не было, но я чувствовал какое-то недомогание, а на подошвах у меня явились твердые опухоли и желтые пятна. Это не были кожные мозоли, а какое-то затвердение под кожей. Оно не причиняло мне боли, но я воспользовался им и показал отцу, сказав, что ноги у меня болят.

Каков же был мой ужас, когда отец повел меня в клинику. Шел я за ним и думал:

«Господи, что же это будет? Ведь доктор узнает, что ноги-то у меня не болят! Всыплет мне отец и отправит назад в мастерскую, а там еще изобьют»...

Но наука спасла меня от истязаний. Доктор, пощупав мои но-

ги, позвал студентов и что-то рассказал им, а потом прописал мне мазь и запретил много ходить. Идя с отцом в аптеку за лекарством, я еще больше прихрамывал из уважения и благодарности к науке. Но когда отец оставил меня, я стремглав пустился домой, радостно объявил матери, что нездоров, но это — пустяки, и нужно только помазать мазью. Мать пожалела меня. Я вымазал ноги и стал собираться на улицу.

— Сотрешь мазь-то! Посидел бы немного,— сказала мать.

Я объяснил ей, что мазь уже вошла в нутро мое. И снова началась вольная жизнь с веселыми товарищами.

К сожалению, в школе Ведерниковой я научился довольно красиво писать, и это обстоятельство снова испортило мне жизнь.

— Из тебя, Скважина, вообще ни черта не выйдет!— сказал мне отец.— Довольно тебе шарлатанить! У тебя красивый почерк. Садись-ка за стол да каждый день списывай мне листа два-три! Скоро пора тебе ходить со мною в управу.

Я сел за стол. Мучительно скучно было выписывать красивыми буквами какие-то непонятные слова, когда вся душа на улице, где играют в бабки, в разбойники, в шармазло.

Да, я еще забыл, что после скарлатины и до работы у сапожника Андреева отец отдавал меня в ученье токарю. Это было тоже очень плохо для меня. Кормил хозяин скверно. Работа была тяжелая, не по силам мне. Хозяин часто брал меня с собою на рынок, где он покупал березовые длинные жерди вершков двух и трех толщиною. Эти жерди я должен был тащить домой. Повторяю, я был худ. У меня везде торчали кости. И мне было всего десять лет от роду. Однажды я тащил дерево домой и до того выбился из сил, что, бросив жердь, прижался к забору и заплакал. Ко мне подошел какой-то скучный господин, спросил меня, отчего я плачу, а когда я рассказал, в чем дело, он взял дерево и, сопровождаемый мною, понес его, а придя в мастерскую, стал, к моему изумлению, строго распекать хозяина.

— Я вас под суд отдам!— кричал он.

Хозяин выслушал его молча, но когда этот добрый человек ушел, хозяин жестоко вздул меня, приговаривая:

— Ты жаловаться? Жаловаться?

А я вовсе не жаловался. Только сказал, что нести дерево не могу и боюсь опоздать в мастерскую. Отколотив меня, хозяин пригрозил, что прогонит, если еще раз повторится такая неприятность для него. Я сжался.

Но через некоторое время хозяин, изругав меня, повернулся ко мне спиной. Я показал ему язык, а он увидел это в зеркале. В эту минуту он не сказал мне ни слова, но на другой день, как раз перед завтраком, когда мне страшно хотелось есть, он сказал мне:

— Бери свои пожитки и убирайся к черту! Мне таких не надо.

Я сразу догадался, за что он выгоняет меня,— но как скажу об этом отцу?

Взял я свой сундучок с бельем и пошел домой.

— Ты что?— спросил отец.

— Прогнал хозяин.

— Почему?

— Не знаю.

Отец всыпал мне, сколько следовало по его расчету, и пошел к хозяину, но, воротясь от него, не сказал мне ни слова и больше не бил.

После этого меня отдали в 6-е городское училище. Учитель Башмаков оказался любителем хорового пения, и у него была скрипка. Этот инструмент давно и страшно нравился мне. И вот я стал уговаривать отца купить скрипку,— мне казалось, что научиться играть на ней очень легко. Из денег, которые утаивались мною от жалованья, я не мог купить: это открыло бы отцу, что я не весь заработок отдаю ему. Да и, признаться, жалко мне было своих денег. Я умел и мог потратить их с неменьшим удовольствием. Отец купил мне скрипку на «толчке» за два рубля. Я был безумно рад и тотчас же начал пилить смычком по струнам,— скрипка отчаянно визжала, и отец, послушав, сказал:

— Ну, Скважина, если это будет долго, так я тебя скрипкой по башке!

Однако я довольно быстро выучил первую позицию, но дальше не пошло — не было никого, кто показал бы мне, как учиться дальше, ибо регенты, тоже самоучки, играли не лучше меня, хотя скрипка помогла мне написать трио.

В это время мне было лет одиннадцать, и я уже имел несколько человек добрых товарищей. Странно это, но все они до одного погибли в ранней юности. Главарь кружка, Женя Бирилов, умер от сифилиса будучи офицером; Иван Михайлов, сын сторожа в городской управе, сделался отчаянным и безнадежным алкоголиком; Степан Орниниский был кем-то убит на Казанке. Он был в год смерти студентом ветеринарного института. Иван Добров, будучи сельским дьячком или дьяконом и собирая по деревням «ругу», вывалился пьяный из саней и замерз. Странно.

Женя Бирилов — сын отставного штабс-капитана. Жил он хотя и небогато, но, видимо, в достатке. Помню, я однажды обедал у него. На последнее мне дали сладкого пирога. Само собой разумеется, я очистил тарелку как мог лучше и был очень удивлен, видя, что товарищ мой не доел пирог, оставил кусочек,— хоть и маленький, а оставил. Я запомнил это, думая, что такое поведение Жени, должно быть, является признаком его благородства. Он был интеллигентом нашего кружка и воспитывал нас. Например, до знакомства с Женей мы ходили по улицам в царские дни, во

время иллюминаций, буйной гурьбой, гася плошки, набирая в рот керосин и затем выпуская его на зажженную лучину так, чтобы в воздухе вспыхнуло пламенное облако. А главное развлечение праздника заключалось в том, чтобы, встретив шайку себе подобных, вступить с нею в честный бой. После таких прогулок некоторые из нас ходили с фонарями на лице вплоть до следующего праздника.

Но Женя убедил нас не ходить по улицам босиком, а надевать сапоги — у кого они есть — или хотя бы опорки, не драться и вообще вести себя благопристойно.

На одном дворе со мной жил Иван Добров, ученик духовного училища. От него я узнал странную вещь: в латинском алфавите буквы в полном беспорядке, не как у нас: а, б, в, г, но — a, b, c, d. Это очень удивило меня. И еще больше удивился я благозвучию языка, как Добров декламирует речь Цицерона против Катилины. Не понимал я, как это выходит: алфавит перепутан, а язык все-таки красив! И почему — Катилина, а не просто — Катерина? Много на свете встречается удивительного, когда тебе двенадцать лет.

Затем был у нас еще приятель Петров, старше всех; он служил в конторе нотариуса. Это — человек литературный. Он дружил с библиотекарем Дворянского собрания, доставал у него разные книжки. Мои товарищи усердно читали их, и я часто слышал, как они разговаривают о Пушкине, Гоголе, Лермонтове. Речи их были мало понятны мне, а переспрашивать я совестился. Но мне не хотелось отстать от друзей. Я записался в библиотеку и тоже стал читать. Прочитал «Ревизора», «Женитьбу», первую часть «Мертвых душ». Понимал я далеко не все, но мне казалось, что это занятно и ловко сделано.

Добров, с которым я жил дверь в дверь и зимою вместе спал на печке, Добров зачитывался Майн-Ридом. На печке мы прочитали «Квартеронку», «Всадника без головы», «Смертельный выстрел» и еще много подобных сочинений. Признаюсь, эта литература нравилась мне больше, чем Гоголь, и я усердно искал ее. Возьму каталог библиотеки и выбираю из него наиболее заманчивые названия книг: «Попеджой ли он?», «Феликс Гольд, радикал» или «Фиакр № 14». Если книга сразу не захватывала меня, я ее бросал и брал другую. Таким образом я прочитал кучу романов, где описывались злодеи и разбойники в плащах и широкополых шляпах, поджидавшие жертву свою в темных улицах; дуэлянты, убивавшие по семи человек в один вечер; омнибусы, фиакры; двенадцать ударов колокола на башне церкви Сен-Жермен Л'Оксерруа и прочие ужасы.

Я так много начитался о Париже, в котором все это происходило, что когда попал в Париж, мне показалось, что я уже знаю этот город, жил в нем.

О

Мне было лет двенадцать, когда я в первый раз попал в театр. Случилось это так: в духовном хоре, где я пел, был симпатичнейший юноша Панкратьев. Ему было уже лет семнадцать, но он пел все еще дискантом. Сейчас он протодьякон в Казанском монастыре.

Так вот, как-то раз за обедней Панкратьев спросил меня, не хочу ли я пойти в театр. У него есть лишний билет в 20 копеек. Я знал, что театр — большое каменное здание с полукруглыми окнами. Сквозь пыльные стекла этих окон на улицу выглядывает какой-то мусор. Едва ли в этом доме могут делать что-нибудь такое, что было бы интересно мне.

— А что там будет?— спросил я.

— «Русская свадьба», дневной спектакль.

Свадьба? Я так часто певал на свадьбах, что эта церемония не могла уже возбуждать моего любопытства. Если б французская свадьба, это интереснее. Но все-таки я купил билет у Панкратьева, хотя и не очень охотно.

И вот я на галерке театра. Был праздник. Народу много. Мне пришлось стоять, придерживаясь руками за потолок.

Я с изумлением смотрел в огромный колодец, окруженный по стенам полукруглыми местами, на темное дно его, уставленное рядами стульев, среди которых растекались люди. Горел газ, и запах его остался для меня на всю жизнь приятнейшим запахом. На занавесе была написана картина: «Дуб зеленый, златая цепь на дубе том» и «кот ученый все ходит по цепи кругом»,— Медведевский занавес. Играл окрестр. Вдруг занавес дрогнул, поднялся, и я сразу обомлел, очарованный. Предо мною ожила какая-то смутно знакомая мне сказка. По комнате, чудесно украшенной, ходили великолепно одетые люди, разговаривая друг с другом как-то особенно красиво. Я не понимал, что они говорят. Я до глубины души был потрясен зрелищем и, не мигая, ни о чем не думая, смотрел на эти чудеса.

Занавес опускался, а я все стоял очарованный сном наяву, сном, которого я никогда не видал, но всегда ждал его, жду и по сей день. Люди кричали, толкали меня, уходили и снова возвращались, а я все стоял. И когда спектакль кончился, стали гасить огонь, мне стало грустно. Не верилось, что эта жизнь прекратилась. У меня затекли руки и ноги. Помню, что я шатался, когда вышел на улицу.

Я понял, что театр — это несравнимо интереснее балагана Яшки Мамонова. Было странно видеть, что на улице день и бронзовый Державин освещен заходящим солнцем. Я снова воротился в театр и купил билет на вечернее представление.

Вечером давали «Медею»[7]. Ее играла Пальчикова, Язона — Стрельский. У меня было удобное место. Я мог сидеть, облокотясь о барьер. Снова, не отрывая глаз, я смотрел на сцену, где светила взятая с неба луна, страдала Медея, убегая с детьми, метался красавец Язон. Я смотрел на все это, буквально разинув рот. И вдруг, уже в антракте, заметил, что у меня текут изо рта слюни. Это очень смутило меня. Я осторожно поглядел на соседей,— видели они? Кажется, не видали.

«Надо закрывать рот»,— сказал я себе.

Но когда занавес снова поднялся, губы против воли моей опять распустились. Тогда я прикрыл рот рукою.

Театр свел меня с ума, сделал почти невменяемым. Возвращаясь домой по пустынным улицам, видя, точно сквозь сон, как редкие фонари подмигивают друг другу, я останавливался на тротуарах, вспоминал великолепные речи актеров и декламировал, подражая мимике и жестам каждого.

— Царица я, но — женщина и мать!— возглашал я в ночной тишине, к удивлению сонных сторожей. Случалось, что хмурый прохожий останавливался предо мной и спрашивал:

— В чем дело?

Сконфуженный, я убегал от него, а он, глядя вслед мне, наверное, думал: пьян мальчишка!

Дома я рассказывал матери о том, что видел. Меня мучило желание передать ей хоть малую частицу радости, наполнявшей мое сердце. Я говорил о Медее, Язоне, Катерине из «Грозы», об удивительной красоте людей в театре, передавал их речи, но я чувствовал, что все это не занимает мать, непонятно ей.

— Так, так,— тихонько откликалась она, думая о своем.

Мне особенно хотелось рассказать ей о любви, главном стержне, вокруг которого вращалась вся приподнятая театральная жизнь. Но об этом говорить было почему-то неловко, да я и не в силах был рассказать об этом просто и понятно. Я сам не понимал, почему в театре о любви говорят так красиво, возвышенно и чисто, а в Суконной слободе любовь — грязное, похабное дело, возбуждающее злые насмешки? На сцене любовь вызывает подвиги, а в нашей улице — мордобой. Что же — есть две любви? Одна считается высшим счастьем жизни, а другая — распутством и грехом?

Разумеется, я в то время не очень задумывался над этим противоречием, но, конечно, я не мог не видеть его. Уж очень оно било меня по глазам и по душе.

При всем желании открыть для матери мир, очаровавший меня, я не мог сделать этого. И, наконец, я сам не понимал простейшего: почему — Язон, а не Яков, Медея, а не Марья? Где творится все это, кто эти люди? Что такое —«золотое руно», Колхида?

— Так, так,— говорила мать.— А все-таки не надо бы тебе по театрам ходить. Опять отобьешься от работы. Отец и то все говорит, что ты ничего не делаешь. Я тебя, конечно, прикрываю, а ведь правда, что бездельник ты!

Я действительно ничего не делал и учился плохо. Когда я спрашивал отца, можно ли идти в театр, он не пускал меня. Он говорил:

— В дворники надо идти, Скважина, в дворники, а не в театр! Дворником надо быть, и будет у тебя кусок хлеба, скотина! А что в театре хорошего? Ты вот не захотел мастеровым быть и сгниешь в тюрьме. Мастеровые вон как живут: сыты, одеты, обуты...

Я видел мастеровых по большей части оборванными, босыми, полуголодными и пьяными, и я не верил отцу.

— Ведь я же работаю, переписываю бумаги,— говорил я.— Уж сколько написал!

Он грозил мне:

— Кончишь учиться, я тебя впрягу в дело! Так и знай, лоботряс!

А театр все более увлекал меня, и все чаще я скрывал деньги, заработанные пением. Я знал, что это нехорошо, но бывать в театре одному мне стало невозможно. Я должен был с кем-нибудь делиться впечатлениями моими. Я стал брать с собою на спектакли кого-нибудь из товарищей, покупая им билеты, чаще других — Михайлова. Он тоже очень увлекался театром, и в антрактах я с ним горячо рассуждал, оценивая игру артистов, доискиваясь смысла пьесы.

А тут еще приехала опера, и билеты поднялись в цене до 80 копеек. Опера изумила меня; как певчий, я, конечно, не тем был изумлен, что люди — поют и поют не очень понятные слова, я сам пел на свадьбах: «Яви ми зрак!» и тому подобное, но изумило меня то, что существует жизнь, в которой люди вообще обо всем поют, а не разговаривают, как это установлено на улицах и в домах Казани. Эта жизнь нараспев не могла не ошеломить меня. Необыкновенные люди, необыкновенно наряженные, спрашивая — пели, отвечая — пели, пели думая, гневаясь, умирая, пели сидя, стоя, хором, дуэтами и всячески!

Изумлял меня этот порядок жизни и страшно нравился мне. «Господи,— думал я,— вот, если бы везде — так, все бы пели,— на улицах, в бане, в мастерских!»

Например, мастер поет:

— Федька, др-ра-атву!

А я ему:

— Извольте, Николай Евтропыч!

Или будочник, схватив обывателя за шиворот, басом возглашает:

— Вот я тебя в участок отведу-у!

А ведомый взвывает тенорком:

— Помилуйте, помилуйте, служивый-й!

Мечтая о такой прелестной жизни, я, естественно, начал превращать будничную жизнь в оперу; отец говорил мне:

— Федька, квасу!

А я ему в ответ дискантом и на высоких нотах:

— Сейчас несу-у!

— Ты чего орешь?— спрашивает он.

Или — пою:

— Папаша, вставай чай пи-ить!

Он таращит глаза на меня и говорит матери:

— Видала? Вот до чего они, театры, доводят.

Театр стал для меня необходимостью, и роль зрителя, место на галерке уже не удовлетворяли меня, хотелось проникнуть за кулисы, понять — откуда берут луну, куда проваливаются люди, из чего так быстро строятся города, костюмы, куда — после представления — исчезает вся эта яркая жизнь?

Я несколько раз пытался проникнуть в это царство чудес,— какие-то свирепые люди с боем выгоняли меня вон. Но однажды я все-таки достиг желаемого — открыл какую-то маленькую дверь и очутился на темной, узкой лестнице, заваленной разным хламом, изломанными рамами, лохмотьями холста. Вот он — путь к чудесам!

Пробираясь среди этих обломков, я вдруг очутился под сценой, среди дьявольской путаницы веревок, брусьев, машин; все это двигалось, колебалось, скрипело. В этой путанице шмыгали люди с молотками и топорами в руках, покрикивая друг на друга. Пробираясь среди них, как мышь, я вылез на сцену, за кулисы и очутился во сне наяву — в компании краснокожих, испанцев, плотников и взъерошенных людей с тетрадками в руках. Хотя индейцы и испанцы разговаривали, как плотники, тоже по-русски, но это не лишало их обаяния, я разглядывал крашеные рожи и яркие костюмы с величайшим восторгом. Тут же, среди них, толкались настоящие пожарные в медных шлемах, а над головой моей на колосниках упражнялись в ловкости какие-то люди, напоминая балаганного Якова Мамонова. Все это произвело на меня чарующее впечатление, незабвенное во веки веков!

А вскоре после этого я уже участвовал в спектакле статистом. Меня одели в темный, гладкий костюм и намазали мне лицо жженой пробкой, обещав дать пятачок за это посрамление личности. Я подчинился окрашиванию не только безбоязненно, но и с великим наслаждением, яростно кричал «ура» в честь Васко де Гама[3]

и вообще чувствовал себя превосходно. Но каково было мое смущение, когда я убедился, что пробку с лица не так-то легко смыть. Идя домой, я тер лоб, щеки снегом, истратил его целый сугроб и все-таки явился домой с копченой физиономией негра! Родители очень серьезно предложили мне объяснить,— что это значит? Я объяснил, но их не удовлетворило это, и отец жестоко выпорол меня, приговаривая:

— В дворники иди, Скважина, в дворники!

«Почему именно в дворники?»— не раз спрашивал я себя.

Из артистов того времени наиболее памятен мне бас Ильяшевич в роли Мефистофеля. Я слишком много слышал нехорошего о черте. Он для меня был существом полуреальным, силою, жившей среди людей во вражде с ними, злою волей, которая насмешливо путала и без того трудную, запутанную жизнь.

Ильяшевич придавал — в моих глазах — особенную, жуткую убедительность черту и всем деяниям его. Он был для меня одинаково страшен и как-то непонятно понятен и на сцене, когда он метался по ней красный, как огонь, распевая насмешливо и громогласно о том, что «люди гибнут за металл», и за кулисами, когда он говорил обыкновенные слова простым человечьим голосом. Меня до дрожи пугали его глаза, метавшие огненно-красные искры, и я считал этот страшный блеск природным свойством глаз артиста до поры, пока не убедился, что это просто фольга, наклеенная на его веки.

Однажды, когда я проходил мимо уборной Ильяшевича, он сказал мне:

— Мальчик, на возьми двугривенный и купи мне винограду!

Я стремительно бросился вон из театра на площадь, где татары торговали фруктами с лотков, купил винограду. Ильяшевич отщипнул мне за услугу маленькую ветку, ягод пять. Чувствуя себя на вершине блаженства, я решил отнести ягоды матери. Весь спектакль я таскал их с собою, боясь раздавить, но по дороге домой любопытство ребенка, который никогда не ел винограда, победило любовь к матери, и я сам съел эти ягоды.

Кумиром публики, а особенно молодежи — студентов и курсисток — был тенор Закржевский. Его обожали, его буквально носили на руках, молодежь выпрягала лошадей из его экипажа и везла по улицам на себе. Помню, с каким благоговением стоял я перед дверью, на медной дощечке которой было выгравировано:

ЮЛИАН ФЕДОРОВИЧ
ЗАКРЖЕВСКИЙ

Помню, как трепетало у меня сердце, ожидая — вдруг дверь отворится и я увижу этого всеми обожаемого человека!

Несколько лет спустя я встретил Закржевского полубольным, всеми забытым, в нищете. Я имел грустную честь помочь ему немножко и видел на его глазах слезы обиды и благодарности, слезы гнева и бессилия. Это была тяжелая встреча.

Но — такова судьба артиста, он игрушка публики, не более. Пропал голос — и нет человека, он всеми забыт, заброшен, как надоевший ребенку деревянный солдатик, когда-то любимый им. И если не хочешь испытать незаслуженных унижений,— «куй железо, пока горячо», работай, пока в силах, не жалея себя!

О

Учиться я кончил, когда мне было лет тринадцать, и кончил, к удивлению родителей, даже с похвальным листом. Говоря по совести, я немножко надул учителей. Дело в том, что к выпускному экзамену ученикам было предложено написать какой-нибудь рассказ из личной жизни. Я был твердо уверен, что не сумею написать такого рассказа, и решил, что будет гораздо лучше, если я спишу его из какой-нибудь книжки. И вот я откуда-то списал рассказ о том, как маленький мальчик ехал со своим дедом в лес за дровами и увидал на дороге змею, как они убили эту змею и что при этом чувствовал мальчик, что говорил дед, где было солнце и прочее. За этот рассказ, поданный мною учителю с великим трепетом и почти с уверенностью, что буду пойман на обмане,— за этот рассказ мне поставили высший балл — 5! Честь и слава науке! Она относилась ко мне удивительно милостиво. Я невольно вспомнил историю с больными ногами и доктором.

Помимо удачного рассказа, я покорил на экзамене сердца моих учителей еще и тем, что прочитал «Степь» Кольцова и «Бородино» Лермонтова так, как читают стихи актеры в дивертисментах,— с жестами, завыванием и другими приемами настоящего искусства. В «Бородино» я спрашивал «дядю», а он мне отвечал настоящим дядиным голосом. Все это очень понравилось учителям, но товарищи-ученики осмеяли меня потом, хотя слушали чтение с интересом, как я заметил. Они увидали в этом чтении нечто нехорошее, фальшивое и даже постыдное.

— Ну,— сказал мне отец,— теперь ты грамотный! Надо работать. Ты вот все по театрам шляешься, книжки читаешь да песни поешь! Это надобно бросить...

Пьяный, он подзывал меня к себе, долбил череп мой согнутым пальцем и все внушал:

— В двор-рники!

И, наконец, он объявил мне:

— Я тебя пристроил в ссудную кассу Печенкина! Сначала без жалованья, а после получишь, что дадут.

И вот я сижу за конторкой ссудной кассы, сижу с девяти часов до четырех. Приносят разные невеселые люди кольца, шубы, ложки, часы, пиджаки, иконы; оценщик оценивает все это в одну сумму, назначает к выдаче другую; происходят споры, торг, кто-то ругается, кто-то плачет, умоляя прибавить, ссылаясь на болезнь матери, смерть сына, а я пишу квитанции, думаю о театре. В ушах у меня звучит милая песенка:

Расскажите вы ей[9],
Цветы мои,
Как люблю я ее...

Прослужив два месяца бесплатно, я стал получать жалованье по 8 рублей в месяц. Служба была глубоко противна мне, но я гордился тем, что зарабатываю и помогаю матери жить. Работал я все-таки аккуратно и был на хорошем счету.

Летом в Панаевском саду играла оперетка, на открытой сцене действовали куплетисты и рассказчики. Я, конечно, посещал сад. Страшно интересовали меня артисты, но я почему-то боялся их и всегда наблюдал за ними только откуда-нибудь со стороны, из угла. Смотрел и думал:

«Какие удивительные люди! Вот человек только что был королем, а теперь одет, как все, пьет пиво и грызет соленые сухарики».

Все эти короли, Ахиллы, Калхасы из Ламбертучьо, цыганские бароны и губернаторы казались мне людьми одинаково интересными и на сцене и вне ее. Все они — веселые балагуры, забавники. Легко, должно быть, живется им на свете! А я служу в кассе ссуд, где ежедневно люди стонут и ругаются, жалуются и плачут. Да и вне кассы ссуд, в Суконной слободе,— то же самое.

Вскоре я ушел от Печенкина. Не помню точно — почему, но уверен, что из-за театра, который убивал мое радение к службе. Отец, разумеется, жестоко изругал меня и тотчас же отправил учиться в заштатный город Арск, в двухклассное училище с преподаванием ремесел. Думаю, он сделал это не только из желания видеть меня мастеровым, но главным образом потому, что знал: в Арске нет театра. Из всех городов, стоящих на земле, Арск — самый скучный и ненужный.

Первый раз я покинул родителей и ехал куда-то один, с земским почтарем евреем Гольцманом, очень милым человеком. Стояла чудесная, сухая осень. Дорогу караулили золотые деревья. В синем прозрачном воздухе носились нити паутины — «русалочья пряжа». Мне думалось, что я еду в какую-то прекрасную страну, и я тихо радовался, что уезжаю из Суконной слободы, где жизнь становилась все тяжелее для меня.

Я избрал для себя столярное ремесло. Мне понравилось, что ученики старших классов сами для себя делают шкатулки. Но

вскоре это ремесло показалось мне отвратительным, потому что учитель-мастер бил учеников — а меня чаще других — всеми инструментами и всяким материалом, бил угольниками и досками, толкал в живот фуганком, стукал по голове шерхебелем. Я попросил, чтобы меня перевели в переплетную: там меньше тяжелых инструментов, и удар книгой по голове не вызывает такой боли, как удар доской в полвершка толщиной. Переплетать книги я научился очень быстро и довольно искусно.

Кроме обучения ремеслу, нужно было еще заниматься работами в огородах училища. Мы срезали капусту, рубили ее, солили огурцы. Но все это было скучно. С товарищами я как-то не сходился. Было только одно удовольствие: по субботам мылись в бане. Распарившись до красного каления, мы выскакивали голые из бани и валялись в снегу, ранней и очень обильной тою зимой. Говорят — это вредно. Но — это очень забавно.

Однажды, кажется, в день зимнего Николы, я сидел на лавке у ворот, думая о Казани, о театре, поглядывая на этот ничтожный, пустой Арск. В кармане было несколько копеек, и я как-то сразу решил уйти в Казань. Будь что будет! Встал и пошел. Но не успел отойти и десятка верст, как меня нагнали двое верховых — сторож училища и один из учеников старшего класса. И повели меня, раба божьего, обратно. А в училище дали мне трепку,— не бегай! Я покорился, примирился с мыслью, что раньше весны отсюда не вырвешься.

Вдруг пришло письмо отца: опасно захворала мать, смотреть за нею некому, и я должен немедленно ехать домой. Я поехал с попутчиками, с обозом. Ехать было страшно холодно. Я коченел, а ехали шагом. Но зато какое наслаждение пить чай с черным хлебом на постоялом дворе!

Мать действительно была страшно больна Она так кричала от страданий, что у меня сердце разрывалось, и я был уверен, что она умрет. Но ее перевезли в клинику, и там профессор Виноградов вылечил ее. Мать до конца дней говорила о нем почти благоговейно.

Отец устроил меня писцом в уездную земскую управу, и теперь я ходил на службу вместе с ним. Мы переписывали какие-то огромные доклады с кучей цифр и часто, оставаясь работать до поздней ночи, спали на столах канцелярии. Секретарь управы был Дудкин, милый молодой человек, сменивший прежнего секретаря, который носил странную фамилию — Пифиев — и про которого отец говорил, что он держал дома ременную плетку, чтобы в свободное от занятий время учить свою жену, как ей надо жить.

Отец считался хорошим работником, и, видимо, секретарь очень ценил его, потому что, когда отец, выпивши, придирался к нему и говорил дерзости, он только молчал, надуваясь и мигая.

Начитавшись убийственных романов, насмотревшись театральной жизни, я начал несколько преждевременно мечтать и бредить о любви. Впрочем, не только я, но и мои товарищи тоже не чужды были этих мечтаний. Мы все считали себя влюбленными в Олю Борисенко, равнодушную красавицу-гимназистку, которая ходила уточкой и смотрела на весь мир безучастными глазами. Боже мой, как жадно ждали мы пасхи, чтобы похристосоваться с Ольгой! Помню такой случай: против церкви Сошествия святого духа татары торговали кумачом, всякой галантереей, мылом и удивительными духами,— их можно было купить на три копейки полный маленький пузырек. Мы купили эти духи. Не дождавшись конца заутрени, выбежали на паперть, и там каждый из нас намазал себе духами зубы, кончик языка и губы. Духи жгли, но благовоние получилось замечательное! Когда вышла Оля, мы, возглашая «Христос воскресе!», подходили к ней гуськом, как за билетами к театральной кассе, и осторожно чмокали даму наших сердец. Она пребывала равнодушной.

Женя Бирилов почему-то называл ее некрасивым именем — Дульцинея Тобосская. Как-то раз я поправил его:

— Тобольская!

— Молчи, коли не знаешь,— сказал он.

Из-за этой Дульцинеи я дрался на шпагах, как и надлежит истинному кавалеру. Дуэль произошла не потому, что она была неизбежна, а потому, что мы были предрасположены к этому делу, начитавшись Дюма и Понсон дю Террайля. С нашей компанией познакомился гимназист, который воровал у своего отца ружья, продавал их и на вырученные деньги угощал нас пивом в портерных. В сущности, он был хороший парнишка и нравился нам не только потому, что пивом угощал.

Так вот, как-то однажды этот гимназист позволил себе отнестись недостаточно уважительно к нашей даме. Ничего особенного он не сделал,— но когда любишь, то неизбежно ревнуешь. Для каждого из нас было счастьем сказать Оле два-три слова, побеседовать с ней минуту. Мне, к сожалению, доставалось этих минут меньше, чем друзьям моим. Я был моложе всех и менее интересен. Но именно я сказал гимназисту, чтобы он немедленно убирался ко всем чертям. Он хотел избить меня, но вступились мои товарищи, заявив, что если желает получить «сатисфакцию», любой из нас готов драться с ним. Он горячо согласился, что дуэль необходима.

Дуэлянтом выбрали меня, так как я, подражая Мефистофелю, Фаусту и Валентину, умел гнуть палку, как шпагу, делая ею всевозможные воинственные театральные пируэты и выпады. Бы-

ло единогласно решено, что именно мне и следует пронзить нашего обидчика.

Женя Бирилов принес рапиры, которые висели дома у него на стене как украшение. Концы рапир показались нам недостаточно острыми. Тогда мы снесли оружие к слесарю, чтобы он его наточил. Помню, клинки рапир были черные, а концы светлые, точно из серебра.

Местом боя мы избрали Осокинскую рощу. Секундантами обеих сторон были мои приятели, но они вели себя безукоризненно честно по отношению к обоим дуэлянтам. Вообще все было — как в самом хорошем романе.

— Не очень старайтесь!— сказал нам один из секундантов. Другой подтвердил:

— Глядите, до смерти убивать не надо!

Дуэль началась и кончилась в минуту, если не скорее. Ударив раза два рапирами одна о другую, мы, не долго думая, всадили их кому куда нравилось: противник в лоб мне, а я ему в плечо. Ему, видимо, было очень больно, он выпустил рапиру из руки, и она повисла, торча острием в голове моей. Я тотчас выдернул ее. Из раны обильно полилась кровь, затекая мне в глаз. И у гимназиста по руке тоже стекала кровь. Так как мы условились драться не на смерть, а до первой крови, секунданты признали дуэль конченной и начали перевязывать наши раны, причем один из них для этой цели великодушно оторвал штрипки от своих подштанников.

Мы, противники, пожали руки друг другу и сейчас же отправились в чей-то сад воровать яблоки,— это, в сущности, не считается кражей,— а вечером я, гордый собою, явился домой и был жестоко выпорот. Это было ужасно! Пришел человек с благороднейшими чувствами в груди, а с него снимают штаны и бьют по голому телу какими-то шершавыми веревками. Невыносимо обидно!

Знала ли об этой дуэли Оля Борисенко? Вероятно, ей сказали. Но это ничего не изменило в ее отношении ко мне и в моей судьбе.

Любовь — та, которую показывали на сцене театра, и та, которой мучились в Суконной слободе,— не могла не тревожить моего воображения. Слободские девицы задумчиво пели:

На том ли поле серебристом
Стояла дева пред луной
И уверяла небо — чистым
Хранить до гроба свой покой.

Несомненно, это глупые слова, но в них звучало искреннее чувство, понятное мне. А дальше в этой песне были слова и не в такой степени глупые:

Любовь моя прочней могилы.
Я всю себя ей отдала.
Она мои убила силы;
В ее огне я отцвела.

Хотя это распевалось отцветшими слободскими девицами, но все-таки трогало меня за сердце.

Я видел, что все ищут любви, и знал, что все страдают от нее — женатые и холостые, чиновники и модистки, огородницы и рабочие. В этой области вообще было очень много страшного, недоступного разуму моему: девицы и молодые женщины пели о любви грустно, трогательно. Почему? А парни и многие мужчины рассказывали друг другу про любовь грубо, насмешливо и посещали публичные дома на Песках. Почему? Я знал, что такое публичный дом, и никак не мог связать это учреждение с любовью, о которой говорилось в «Даме с камелиями»[10].

Я пел на свадьбах, видел невест, действительно похожих на белых голубиц, и видел, что почти всегда они плакали.

Деревенские девицы, выходя замуж, тоже плачут и поют песни, проклиная замужнюю жизнь. Потом все они — городские и деревенские — «в муках рождают детей». Но в то же время все стремятся выйти замуж, все ищут любви. Она, в сущности, является главным содержанием жизни.

Вообще все, что было известно мне в области отношений полов, являлось предо мною разноречивым до совершенной непримиримости. Мне было ясно, что в обыденной жизни женщина — домашнее животное, тем более ценное, чем терпеливее оно работает. Но в то же время я видел, что женщина всюду вносит с собою праздник и что жизнь при ней становится красивее, чище. Я бывал на «посиделках», которые устраивались в мастерских: мастера и подмастерья, пьяницы, матерщинники, заставляли нас, учеников, «прибирать» мастерскую, покупали пряников, конфет, орехов, наливок и, приглашая девиц — швеек, коробочниц, горничных,— устраивали танцы, игры.

Играли в фанты: выберет себе девицу какой-нибудь отчаянный человек и ходит под ручку с ней, а остальные поют:

Боже мой, боже мой!
Что за душечка со мной!
Щечки розаном покрыты,
Губки аленькие!

Еще брови да глаза —
Это просто чудеса!
Поцелую раз, другой
И пойду сейчас домой!

Нужно было видеть радостное смущение сапожника, портного или столяра, когда он неуклюже и стыдливо целовал свою избранницу, нужно было видеть ее девичий румянец, ее глаза в этот миг! Это было хорошо, хотя теперь кажется смешным; это так чудесно скрашивало трудную жизнь в подвалах!

И во всем этом я чувствовал, что женщина — радость жизни, владыка ее! Но в то же время в глаза бросалось множество других явлений, грубо унижающих ее.

Очень поразил меня один обычай. Девушка, сестра моего товарища, выходила замуж «по любви» за молодого человека, почтового чиновника. Я был на свадьбе, смотрел, как пировали. Все это было очень весело, очень любопытно. Поздней ночью молодые ушли спать на чердак, а я с товарищем — на сеновал.

Утром меня разбудил дикий визг, крики, грохот,— как будто случилось великое несчастье. Я выглянул на двор и увидал картину, которую не забуду никогда: по двору безумно прыгали похмельные, полуодетые, нечесаные бабы. Одни плясали какой-то дикий танец, поднимая юбки до колен и выше; другие визгливо пели; третьи били о землю и стены дома горшки, плошки, стучали в сковороды и кастрюли; некоторые размахивали по воздуху большой белой тряпкой, испачканной кровью. Все это казалось безумием и вызывало чувство страха. Мужчины, тоже полупьяные, хохотали, орали, обнимая баб. А бабы все толкались по двору, точно комары над лужей. На стареньком крыльце дома стояли, взявшись за руки, молодые и, улыбаясь, смотрели на это безумие, в котором было много постыдного. Женщины, плясавшие на дворе, орали грязные слова, показывая ноги. Мужчины не уступали им. А молодые были счастливы. Я никогда, ни прежде, ни после, не видал таких счастливых глаз, какие были у них в то утро.

Товарищ был старше и опытнее меня. Я спросил его, что они делают.

— Радуются,— ответил он.— Слышишь, поют «Во лузях»? Видишь, рубаха-то в крови? Стало быть, сестра у меня честная была. «Расцвели цветы лазоревые».

Удивленный, я спросил:

— А теперь она разве стала бесчестной?

Товарищ долго объяснял мне, что такое честь девушки. Я слушал его с большим любопытством, но все-таки мне было как-то неловко, стыдно. И во всем, что он говорил, во всем, что происходило во дворе, пред глазами у меня, я чувствовал что-то неладное, как бы некоторое издевательство над женщиной и над любовью.

Осталось только одно светлое пятно — это сияющие счастьем лица молодых. И я подумал, что какую бы грязь ни разводили

люди вокруг любви, а все-таки она — счастье! Может быть, я не тогда подумал об этом, но я рад, что эта мысль пришла ко мне рано, еще в отрочестве.

Кажется, этой же мысли, в связи со всеми прочими впечатлениями, которые я вынес из отношений женщин и мужчин, я обязан тем, что познал женщину тоже слишком рано.

У меня была знакомая прачка, запойная пьяница. Одна ее дочь, горничная, вышла замуж за генерала. Прачка жила безбедно на средства, которые присылала ей богатая дочь. Она даже выписывала «Ниву», а я читал ей романы и объяснения картинок. На этом и устроилось мое знакомство с нею. У нее была еще другая дочь, очень красивая девушка, но душевнобольная. Она, как я знал, любила офицера, ушла с ним. А он ее бросил. И вот девушка сошла с ума. Мне было очень жалко ее, но она возбуждала у меня темное чувство страха.

Она всегда молчала, только хихикала странным пугающим звуком, который казался мне злым. Ее голубые, красивые глаза смотрели на все и на всех пристально, неподвижно. А я не мог смотреть на нее долго. Мне думалось, что она может сказать что-нибудь страшное. Я иногда думал о ней:

«Почему она несчастна? Такая красивая! Если бы она вышла замуж за офицера, как сестра моего товарища за почтальона».

И вообще она своим молчанием, своим мертвым взглядом заставляла меня много думать о ней.

Зимою, на святках, я поехал с ее матерью ряженым в Козью слободку, к знакомым прачки. Там танцевали кадриль, ели, пили, играли в фанты. Я понравился какой-то толстой девице. Она уводила меня за печку и целовала какими-то особенными поцелуями, от которых кружилась голова и которые неприятно волновали меня. Возвращаясь из гостей поздно, пьяная прачка предложила мне ночевать у нее. До Суконной слободы было далеко. Я согласился, и прачка указала мне место ночлега: на сундуке, в комнате ее дочери.

Мне было 13 лет в ту пору. Не стесняясь моим присутствием, прачка раздела дочь и уложила ее на постель, против сундука, на котором лежал я. Уложила и ушла, погасив огонь. Мне не спалось. Я был взволнован поцелуями толстой девицы. Я вспоминал любовные истории, о которых слышал, романы, прочитанные мною, красивые речи влюбленных на сцене театра и, главное, прежде всего счастливое лицо сестры товарища, когда она стояла на крыльце под руку с мужем, над толпою бесновавшихся баб. Мне подумалось:

«А что если я заменю офицера? Может быть, эта красивая девица выздоровеет?»

Я встал, тихонько сел к ней на кровать, взял ее голову и по-

вернул к себе. В темноте мне показалось, что больная смотрит на меня более осмысленным взглядом, и это увеличило мою храбрость. Она все молчала, не сопротивляясь мне и даже как будто не дыша. Когда я пришел в себя, то ясно увидел, что глаза ее смотрят в потолок так же мертво, как всегда.

Вероятно, что в этом рассказе не все верно, и на самом деле я вел себя грубее и прямей, а соображения и мысли, до некоторой степени оправдывающие меня, придуманы мною после. Что же делать? Нет человека, который не нуждался бы в оправдании пред собою. Я думаю, что нет такого человека.

Я мог бы не рассказывать эту историю, но мне надо сказать, что с той поры, что бы я ни делал, делал для женщины, для того, чтобы заслужить ее внимание, ее любовь.

О

Я бывал и на прекрасном Средиземном море, и в Атлантическом океане, а все-таки я до сего дня с любовью помню тихое, темное озеро Кабан.

Бывало, летом, по ночам, меня особенно тянуло на Кабан. Я шел на берег, влезал на одну из больших ветел и до свету ночной птицей сидел на дереве, о чем-то думая, глядя в даль озера. Тишина и спокойствие его приводили мысли мои в порядок, отвлекали меня от скверны, в которой медленно и лениво тянулась жизнь Суконной слободы. Иногда, сквозь молчание ночи, донесется с Песков, где сосредоточены «веселые дома», тоскующий, редко трезвый голос. Он поет модную в то время песню о девице, которая стояла

...Под луной на поле серебристом
И уверяла небо — чистым
Хранить до гроба свой покой...

Стучит караульщик в свою трещотку. Я внимательно слушаю, как он стучит. Если очень дробно, торопливо и долго, значит — где-то пожар. Тогда я слезал с дерева и стремглав мчался к месту пожара, на зарево. Но если караульщик стучит не торопясь, значит, все благополучно и воры могут спокойно заниматься своим делом, зная, где именно находится грозный страж,— обыкновенно старичок лет шестидесяти, больной и страдающий глухотою.

С одной стороны Кабана — тихая Татарская слобода и огромная фабрика Крестовниковых, с другой стороны — Пески, где всю ночь напролет пьют, дерутся. А между этими противоположностями — спокойное, темное пространство; в глубине его — Чертов угол, место прогулок молодежи, куда ездили в лодках шумными компаниями студенты, модистки и всяческая молодежь.

Иногда я с товарищами ловил рыбу, ершей. Изредка попадалась «сорожка». Она уже числилась благородной рыбой и поймать ее — почти счастье. Люди с пылким воображением рассказывали:

— Вчера один какой-то, из Суконной слободы, поймал подлещика фунта на полтора.

Но, кажется, никто не встречал человека, который сказал бы:

— Я поймал подлещика в полтора фунта весом!

Наловив рыбы, мы тут же на берегу варили уху, а если не было дров, разбирали «Архиерейский мост». Конечно, это было нехорошо с нашей стороны — ломать мост.

Прекрасно на Кабане летом, но еще лучше зимою, когда мы катались на коньках по синему льду и когда по праздникам разыгрывались кулачные бои — забава тоже, говорят, нехорошая. Сходились с одной стороны мы, казанская Русь, с другой — добродушные татары. Начинали бой маленькие. Бывало, мчишься на коньках, вдруг, откуда ни возьмись, вылетает ловкий татарчонок: хлысь тебя по физиономии и с гиком мчится прочь. А ты прикладываешь снег к разбитому носу и беззлобно соображаешь:

— Погоди, кожаное рыло, я те покажу!

И, в свою очередь, колотишь зазевавшегося татарчонка. Эти веселые кавалерийские схватки на коньках и один на один, постепенно развиваясь, втягивали в бой все больше сил русских и татарских. Коньки сбрасывали с ног, их отдавали под охрану кого-нибудь из товарищей и шли биться массой, в пешем строю. Постепенно вступали в бой подростки. За ними шло юношество, и, наконец, в разгаре боя, являлись солидные мужи в возрасте сорока лет и выше. Дрались отчаянно, не щадя ни себя, ни врага. Но и в горячке яростной битвы никогда не нарушали искони установленных правил: лежачего не бить, присевшего на корточки — тоже, ногами не драться, тяжестей в рукавицы не прятать. А кого уличали в том, что он спрятал в рукавице пятак, ружейную пулю или кусок железа, того единодушно били и свои и чужие.

Для нас, мальчишек, в этих побоищах главным их интересом являлись «силачи». С русской стороны «силачами» являлись двое банщиков: Меркулов и Жуковский — почтенные, уже старые люди, затем Сироткин и Пикулин, в доме которого в Суконной я жил. Это был человек огромного роста, широкоплечий, рыжеватый и кудрявый, с остренькой бородкой и ясными глазами ребенка. У него была голубиная охота, которой он страстно увлекался. Я помогал ему «гонять голубей», влезал вместе с ним на крышу; сняв штаны, надевал их на кол и «пугал» «крышатников», ожиревших и ленивых голубей, которые не хотели летать. Разумеется, стоять на крыше без штанов, яростно размахивая ими и оглуши-

тельно свистя,— тоже нехорошо, и теперь я не сделаю этого, ни за что. Но голубей все-таки погонял бы!

У Пикулина были такие огромные руки с кистями лопатой, что когда я передавал ему голубя, мне казалось, что он и меня схватит вместе с белой птицей. Я относился к нему благоговейно, как ко всем «силачам», даже и татарской стороны: Сагатуллину, Багитову. Когда я видел, как эти люди, почему-то все добрые и ласковые, сбивают с ног могучими ударами русских и татарских бойцов, мне вспоминались сказки: Бова, Еруслан Лазаревич, и скудная красотою и силой жизнь становилась сказочной.

О «силачах» создавались легенды, которые еще более усиливало ребячье преклонение пред ними. Так, о Меркулове говорилось, что ему сам губернатор запретил драться и даже велел положить на обе руки его несмываемые клейма: «Запрещается участвовать в кулачных боях». Но однажды татары стали одолевать русских и погнали их до моста через Булак, канал, соединяющий Кабан-озеро с рекою Казанкой. Все «силачи» русские были побиты, утомлены и решили позвать на помощь Меркулова. Так как полиция следила за ним, его привезли на озеро спрятанным в бочке — будто бы водовоз приехал по воду. «Силач» легко поместился в бочке. Он был небольшого роста, с кривыми, как у портного, ногами. Вылез он из бочки, и все — татары, русские — узнали его: одни со страхом, другие с радостью.

— Меркулов!

Татар сразу погнали в их слободу, через мост. В пылу боя бойцы той и другой стороны срывались с моста в Булак, по дну которого и зимою текла, не замерзая, грязная горячая вода из бань, стоявших по берегам его. Перейдя на свою сторону, татары собрались с силами, и бой продолжался на улицах слободы до поры, пока не явилась пожарная команда и не стали поливать бойцов водою.

На другой день я ходил смотреть место боя. Разгром был велик: поломали перила моста, разбили все торговые ларьки.

Это было, кажется, в 1886 году. С той поры бои на Кабане стали запрещать. По праздникам на озеро являлись городовые и разгоняли зачинщиков мальчишек «селедками».

Любил я также пожары. Они всегда создают какую-то особенную жизнь, яркую, драматическую. Уже одно то, что люди собирались на пожар не так, как у нас в Суконной сходились мещане для решения вопросов — в какой кабак идти или кого бить,— одно это делало пожар праздником. Помню, великолепно горела на Казанке огромная мельница Шамовых, бревенчатая, в четыре или пять этажей. Огонь играл с нею, точно рыжая кошка с мышью. В воздухе летали красными птицами раскаленные листы железа с крыши, а окна губернаторского дворца на горе точно

кровью налились. Бегал брандмейстер, маленький человек, весь мокрый, в черных ручьях пота на лице, и орал:

— Качай! Да качай же, черти!— и бил по затылкам всех, кто подвертывался под руку ему. Публика не желала качать, во все стороны разбегаясь от ретивого командира. А многие прямо говорили:

— Так им и надо! Пускай горят!

— Застраховано!

— Поди, сами и подожгли.

Почти все радовались, что горит богатый, и никто не жалел труда, превращаемого в пепел.

Смотреть на пожар весело, а думать о нем грустно.

Нравилось мне ходить в лес по грибы. Однажды мы собрались рано утром, уже одели лапти, взяли корзины, вдруг кто-то сказал, что скоро затмится солнце. Говорили об этом и раньше, но как-то несерьезно, посмеиваясь и сомневаясь:

— Наверно, студенты выдумали...

Но когда на краю солнца явился тонкий черный ободок, люди Суконной слободы неохотно засуетились, поговаривая:

— Глядите-ко, и впрямь будто что есть...

Небо было безоблачно, утро ясно, и вдруг на все стала ложиться скучная сероватая тень. Кто-то научил нас, мальчишек, закоптить стекла и смотреть на солнце сквозь них. Я смотрел. Солнце на глазах моих угасло, постепенно превращаясь в черный кружок. Я не верил глазам, отводил от них стекло, покрытое сажей, но и без стекла солнце все чернело, умаляясь.

Земля становилась все серее и скучнее. Эта прохладная серость щемила сердце. Где-то замычали коровы, но не так, как всегда мычат. Люди молчали, задрав головы в небо. Лица их тоже были серые, и глаза как будто угасали вместе с солнцем. Пугливо пробежала кошка. Беспокойно метался под ногами растерявшийся петух. Потом наступила секунда, когда солнца не было, а только черный круг, величиной с небольшую сковороду, торчал в небе, а от него красными иглами торчали бедненькие лучики. Было жутко — хоть плачь! Но тотчас же загорелся, засверкал золотой серпик. Солнце снова разгоралось, и стала таять удручающая тень. Первым обрадовался и загорланил петух. Потом заговорили придавленные люди. Через несколько минут все было по-старому, и кто-то уже кричал:

— Как я те дам...

А я с товарищами отправился по грибы верст за десять от города, по Арскому полю, мимо «сумасшедшего дома», где я однажды видел больного, очень памятного мне. Я пришел с хором петь «заупокойную» по сумасшедшему, который помер. Пришли мы рано и пробрались в сад. Там по дорожкам спокойно расхажи-

вал какой-то бледный, усталый человек в халате, туфлях и подштанниках, спущенных на чулки. Мы решили, что это сумасшедший, но он подошел к нам и начал разумно спрашивать меня, кто я, зачем пришел, где пою — в какой церкви и каких композиторов. Он говорил вполне здраво, и я уже принял его за доктора, но вдруг он, указывая нам на короткий обрубок толстого бревна, предложил:

— Давайте покатим его!

— Куда? Зачем?

— Чтобы Христа бить!— серьезно объснил он.

А когда мы спросили:

— Как? Какого Христа?— Он ответил уверенно и спокойно:

— Христа-бога, который помешал мне жить на свете.

Подошли служащие и увели его. Меня очень поразил этот человек своей безумной фантазией и тем, что, потеряв разум, он все-таки не забыл привычку разумных — бить и драться...

В лес мы пришли только к вечеру, собрали немного грибов, устроили привал на берегу речки, потом нарыли в поле картошки и, разведя костер, сварили в котелке похлебку. Поели и разлеглись вокруг костра, над речкой, среди темных стен леса, рассказывая и слушая страшные истории.

Помню, был рассказан жуткий случай с одним студентом: сидели студенты в портерной и говорили о том, что никто из них ничего не боится. Особенно хвастался один из них, уверяя, что он может в полночь разрыть на кладбище могилу.

— Разрывать могилы нельзя!— сказали ему товарищи.— За это в Сибирь ссылают!

Но он настаивал:

— Ну, хотите, лягу в только что вырытую могилу?

Поспорили и решили, что он пойдет ночью в один из склепов кладбища и принесет оттуда какую-нибудь вещь: гнилушку, кусок извести. Он согласился, пошел, а товарищи захотели над ним подшутить и тоже отправились вслед за ним. Попрятались в разных местах среди могил и ждут. Вот, видят, идет он. Дошел до свежевырытой могилы и хочет спуститься в нее. Тогда они начали бормотать загробными голосами, рычать, но он крикнул:

— А вы, покойники, не беспокойтесь, не пугайте меня — не боюсь!

Полежал в могиле, вылез и пошел к склепу. А товарищи начали бросать в него землей. Смеясь, он побежал от них, но вдруг, вскрикнув, упал. Когда подошли к нему, он был мертв. Оказалось, что на пути его лежал обруч; он наступил на него, и обруч ударил студента по ногам.

Этого оказалось достаточно для того, чтобы человек помер со страха.

Было жутко и приятно слушать эту историю, живо напоминившую мне рассказы Кирилловны и деревенских подруг матери. Когда понадобилось идти в лес за дровами для костра, я стал просить, чтобы кто-нибудь из товарищей пошел со мною, но меня высмеяли и заставили идти именно одного. Мне было страшно,— но кое-как я все-таки собрал дров.

Не заснув ни минуты ночью, рано утром мы разошлись по лесу, собирая грибы, а после полудня отправились домой с полными корзинами. Дорогой прилегли отдохнуть. Я заснул, а товарищи, не разбудив меня, ушли. Когда я проснулся, было темно, вокруг меня стоял лес, и мне казалось, что между деревьями кто-то бесшумно шевелится, молча подстерегает меня. Я быстро пошел домой, не оглядываясь, не чувствуя под собой ног. Лес двигался за мною. Деревья заступали дорогу. Кто-то хватал меня за пятки, дышал в спину и затылок холодом. А тут еще пришлось идти мимо кладбища. Через ограду его на меня смотрели покойники. Они ходили между могил, раскачивая кресты, стояли в белых саванах под березами. Я старался не видеть их, пел песни, разговаривал сам с собою, но отовсюду на меня ползли ужасы.

Я, конечно, знал, что покойников не следует бояться,— они во многом лучше живых людей: не пьянствуют, не ругаются, не дерутся. Да, я все это знал, но, должно быть, не очень верил в это.

Не понимаю, как у меня хватило сил дойти домой, как не разорвалось сердце.

После этого, как меня ни уговаривали идти за грибами в дальний лес, я не ходил туда, а отправлялся в другие места, где грибов было меньше, а страха совсем не было.

О

Был у меня знакомый паренек — Каменский, человек лет семнадцати, очень театральный. Он играл маленькие роли в спектаклях на открытой сцене Панаевского сада. Однажды он сказал мне:

— Есть отличный случай для тебя попасть на сцену! Режиссер у нас строгий, но очень благосклонен к молодым,— просись!

— Да ведь я не смогу играть!

— Ничего! Попробуй! Может, дадут тебе рольку в два-три слова...

Я пошел к режиссеру, и он предложил мне сразу же роль жандарма в пьесе «Жандарм Роже». В этой пьесе изображаются воры и бродяги. Они все время проделывают разные хитрые штуки, а жандарм Роже ловит их и никак не может поймать. Вот этого неловкого жандарма и поручили мне играть. Я погрузился в со-

стояиие священиого и иепрерывиого трепета от радости и от созиаиия ответствеииости, возложеииой иа меия.

На репетиции иужио было являться в одиииадцать часов утра, а я должеи был быть в это время иа службе в управе. Естествеиио, что вследствие этого у меия иачались головиые боли. Я делал лицо человека, измучеииого иевыиосимыми страдаииями, и говорил бухгалтеру:

— Федор Михайлович, у меия страшио болит голова. Отпустите домой!

Бухгалтер был человек с темио-коричиевыми глазами. Стекла очков очеиь увеличивали их объем и строгость. Ои смотрел иа меия иесколько секуид молча, презрительио и, раздавив меия взглядом, говорил, точио булавкой колол:

— Уходи.

Я уходил, чувствуя, что ои ие верит в мои страдаиия, ио, иа всякий случай, все-таки потирая лоб и ие торопясь. А чтобы ие видели, в какую стороиу я пойду по улице, проходя под окиом управы, я сгибался в три погибели.

В Паиаевском саду было весело. По деревьям порхали птицы. По дорожкам походкою королев расхаживали актрисы, смеялись, шутили. С иекоторыми из иих я был уже зиаком и даже переписывал им роли, чем очеиь гордился.

Я был иелепо, болезиеиио застеичив, ио все-таки иа репетициях, среди зиакомых, обыкиовеиио одетых людей и за спущеииым заиавесом, я работал, как-то поиимал роль, как-то двигался.

И вот иастал желаииый вечер. Я пришел в сад раиьше всех, забрался в уборичую, оделся в муидир зелеиого колеикора с красными отворотами и обшлагами из колеикора же, иатяиул иа иоги байковые штаиы, изывавшиеся лосииами, на сапоги иадел голеиища из клееики, вымазал себе физиоиомию разиыми красками, но за всем этим ие очеиь поиравился сам себе. Сердце беспокойио прыгало. Ноги действовали иеувереиио.

Настал спектакль. Я ие могу сказать, что чувствовал в этот вечер. Помию только ряд мучительио иеприятиых ощущеиий. Сердце отрывалось, куда-то падало, его кололо, резало. Помию, отворили дверь в кулисы и вытолкиули меия иа сцеиу. Я отличио поиимал, что мие иужио ходить, говорить, жить. Но я оказался совершеиио иеспособеи к этому. Ноги мои вросли в половицы сцеиы, руки прилипли к бокам, а язык распух, заполиив весь рот, и одеревеиел. Я ие мог сказать ии слова, ие мог пошевелить пальцем. Но я слышал, как в кулисах шипели разиые голоса:

— Да говори же, чертов сыи, говори что-иибудь!

— Окаяиная рожа, говори!

— Дайте ему по шее!

— Ткиите его чем-иибудь...

Пред глазами у меня все вертелось, многогласно хохотала чья-то огромная, глубокая пасть; сцена качалась. Я ощущал, что исчезаю, умираю.

Опустили занавес, а я все стоял недвижимо, точно каменный, до поры, пока режиссер, белый от гнева, сухой и длинный, не начал бить меня, срывая с моего тела костюм жандарма. Клеенчатые ботфорты сиялись сами собою с моих ног, и, наконец, в одном белье, я был выгнан в сад, а через минуту вслед мне полетел мой пиджак и всё остальное. Я ушел в глухой угол сада, оделся там, перелез через забор и пошел куда-то. Я плакал.

Потом я очутился в Архангельской слободе у Каменского и двое суток, не евши, сидел у него в каком-то сарае, боясь выйти на улицу. Мне казалось, что все, весь город и даже бабы, которые развешивали белье на дворе,— все знают, как я оскандалился и как меня били.

Наконец я решился пойти домой и вдруг дорогою сообразил, что уже три дня не был на службе. Дома меня спросили: где я был? Я что-то соврал, но мать грустно сказала мне:

— Тебя, должно быть, прогонят со службы. Сторож приходил, спрашивал,— где ты?

На другой день я все-таки пошел в управу и спросил у сторожа Степана — каковы мои дела?

— Да тут уж на твое место другого взяли,— сказал он.

Я посидел у него под лестницей и пошел домой.

О

Дома было очень плохо: отец пил «горькую»— теперь он напивался почти ежедневно; мать, быстро теряя силы, работала «поденщину». Я продолжал петь в церковном хоре, но этим не много заработаешь. К тому же у меня «ломался» голос. Мне уже минуло 15 лет, и дискант мой исчезал.

Кто-то надоумил меня подать в судебную палату прошение о зачислении писцом. Меня зачислили. И вот я, сидя в душной, прокуренной комнате, переписываю определения палаты и — странно!— почему-то все по делам о скотоложстве и изнасиловании.

Тут чиновники ходили не в пиджаках и сюртуках, как в уездной управе, а в кителях со светлыми пуговицами и в мундирах. Все вокруг было строго, чинно и, внушая мне чувства весьма почтительные, заставляло меня думать, что недолго я прослужу во храме Фемиды. Здесь, в палате, я впервые испытал удовольствие пить кофе — напиток до этого времени незнакомый мне. Сторожа давали кофе со сливками по пятаку за стакан. Я получал жалованья 15 рублей и, конечно, не мог наслаждаться кофе каждодневно. Но я оставался дежурить за других, получал полтинник с товарищей

и пил кофе гораздо больше, чем сослуживцы, получавшие солидные оклады жалованья.

Особенно важным человеком казался мне экзекутор, очень красивый человек, седовласый, с холеными усами и эспаньолкой. Волосы он зачесывал со лба на затылок, носил пенсне в золотой оправе на черной широкой ленте. Его карие глаза были строго прикрыты густыми бровями. А говорил он великолепным голосом Киселевского, знаменитого в свое время барина-актера. И этот экзекутор тоже казался мне «барином», напоминая маркиза из романов Дюма. Я говорю о нем так подробно потому, что в моей голове не укладывается, как этот человек великолепной внешности, с такими барскими манерами, мог выгнать меня из палаты столь грубо.

Не успевая переписать бумаги за часы службы в палате, я брал работу на дом. Однажды, получив жалованье, я отправился по лавкам покупать чай, сахар и разные припасы для дома; купил для себя какие-то книжки у букиниста. Еду домой и вдруг с ужасом замечаю, что сверток определений палаты я потерял. Это было ужасно. Я почувствовал, что земля разверзлась подо мной и я повис в воздухе, как ничтожное куриное перо. Бросился в лавки, где покупал припасы, ходил по улицам, спрашивал прохожих, не поднимали ли они сверток бумаг, сделал, должно быть, множество всяких нелепостей, но определений палаты не нашел. Остатки дня я провел в оцепенении, ночь не спал, а утром, придя в палату, сказал о несчастье моем сторожам, которые поили меня кофе. На них это произвело очень сильное впечатление. Покачивая головами, почесываясь, они многозначительно сказали:

— Мм... да! Это, брат, того!

— У-у!

Пришел мой знакомый, Зайцев, человек, который научил меня подать прошение в палату. Когда я сказал ему о потере, он тоже произнес:

— Да-да-а...

И сделал такое лицо, что я понял: если меня не сошлют немедленно в Сибирь, на каторгу, так тюрьмы уж ни в коем случае не избежать мне.

В палату я не пошел, а торчал внизу у сторожей, под лестницей. Лестница была такая широкая, внушительная, она как бы манила всех смертных наверх под меч слепой богини.

Просидев у сторожей минут пять, я услышал наверху лестницы прекрасный, бархатный голос экзекутора:

— Где эта анафема? Где этот... этот...

Он ругался, не стесняясь выбором слов, не щадя ни языка, ни глотки. Скорчившись, я вылез из-под лестницы и встал внизу ее, у первой ступени. А там, наверху, стоял экзекутор, грозный, как

Зевс; сверкали его золотые очн; тряслась лента пенсне; фалды вицмунднра разлетались в стороны, точно крылья черного пугуха. Этот человек вертелся, топал ногамн и метал на меня гром слов. Я уверен, что во всем этом было что-то рнмское нли олимпийское — велнчественно-картинное.

— Вон!— гремел экзекутор и обращался к сторожам, вытянувшимся у стены, за спиною моей.— Что вы стоите, черт вас возьми! Бейте его, дьявола, гоннте его! Не заставляйте меня спуститься вниз — убью. Вон, треклятая морда!

Я догадался, наконец, что, пожалуй, действнтельно лучше будет для него, еслн я уйду, н, как мог быстро, выскочил на улицу. Я, конечно, не был уверен, что этнм все н кончнтся, но страх мой понизился, стало легче. Уж очень удивил меня маркиз-экзекутор: такой велнколепный, а ругается, как любой житель Суконной слободы.

Дома меня ждалн отец, мать, маленький братишка. Надо было жить. Надо работать. Мать пекла какие-то пироги н продавала нх на улице по кускам. Этнм не проживешь. В хоре я уже не мог петь — окончательно потерял детский голос. Целыми днями, полуголодный, я шлялся по городу, отыскивая работу, а ее не было. Выходил на берег Волгн к прнстаням н часами наблюдал за бойкой, неустанной работой сотен людей. Огромными лебедями приплывали пароходы. Крючники непрерывно пелн «Дубннушку»:

Ой ли, матушка ты, Волга,
Ой, широкая и долга.
Укачала, уваляла,
У нас силушки не стало!

На глубоком горячем песке берега, в деревянных лавочках торгуют татары сафьяновымн нчнгами, казанским мылом, бухарскими тканями. Русские продают булки, колбасы н всякое съестное. Все ярко, вкусно, все вокруг праздннчно, а я хожу, точно проклятый, в тоске по работе, с неизбежным чувством жалостн к матери. Уехать надо отсюда, несчастлнв этот город для меня. Дальше куда-ннбудь...

Когда желание уехать созрело у меня в твердое решение, мне удалось уговорнть отца с матерью переехать в Астрахань. Мы продалн все, что у нас было, н поехалн вннз по Волге на пароходе «Зевеке» в четвертом классе.

О

Волга очаровала меня, когда я увндал н почувствовал невыразнмую спокойную красоту царнцы-реки. Я, кажется, не спал ни одной ночи, боясь пропустнть что-то, что необходнмо видеть, ка-

кие-то чудеса. Особенно хорошо стало у меня на душе, когда какой-то почтенный человек рассказал мне о Кавказе, о снеговых горах до небес, о жаре, о людях, которые даже летом ходят в бараньих папахах, спасаясь именно этим от жары. В рассказах было много странного, сказочного, и они вызвали у меня чувство радости: велика земля, есть куда деваться!

Астрахань встретила нас неласково. Я рисовал себе этот город каким-то особенным. Самое слово — Астрахань обещает, казалось мне, чудеса. И вдруг я вижу, что внешне Астрахань хуже Казани. Это сразу понизило восторженное настроение, которым подарил меня путь по Волге.

Оставив отца с братом на берегу у пристанией, я с матерью пошел искать квартиру. На песчаных улицах было жарко, как в печи. Каменные дома дышали зноем. Всюду блестела рыбья чешуя. Все было пропитано запахом тузлука и копченой воблы. Мы довольно скоро нашли и сняли за два рубля маленькую хибарку из двух комнат. Она пряталась в углу грязного двора, на котором было столько мух, как будто здесь фабриковали их миллионами. Кроме мух, на дворе жили ломовые извозчики, крючники, стояли телеги, валялось кулье, какие-то доски и разный хлам. После простора Волги вся эта грязная теснота показалась мне особенно обидной.

На другой же день я пошел с отцом искать работы. Мы заходили в конторы, в лавки, всюду, где можно было открыть дверь. Нас встречали очень любезно, говорили с нами ласково и предлагали нам «подать прошение о зачислении».

Я подал разным местам и лицам не один, вероятно, десяток прошений, но ответов не имею до сего дня. А денег у нас не было, и мы потихоньку, но все более голодали. Удивляла меня молчаливая стойкость матери, ее упрямое сопротивление нужде и нищете. Есть у нас на Руси какие-то особенные женщины: они всю жизнь неутомимо борются с нуждою, без надежды на победу, без жалоб, с мужеством великомучениц перенося удары судьбы. Мать была из ряда таких женщин. Она снова начала печь и продавать пироги с рыбой, с ягодами. Как мне хотелось, бывало, съесть пяток этих пирогов. Но мать берегла их, как скупой сокровища, даже мухам не позволяла трогать пироги. Торговлей пирогами не прокормишься. Тогда мать начала мыть посуду на пароходах и приносила оттуда объедки разной пищи: необглоданные кости, куски котлет, куриц, рыбу, куски хлеба. Но и это случалось нечасто. Мы голодали.

Однажды я с отцом пошел зачем-то в поле, и вдруг отец опустился на землю.

— Дальше идти не могу,— сказал он.

Я понял, что это слабость от голода. Долго сидел я над ним в

поле, изнывая от безграничного отчаяния. Что делать, что? Кое-как довел отца в город, на квартиру, а сам пошел в какую-то часовню и стал молиться богу, обливаясь горькими слезами. Эх, господа, если б вы знали, какое унизительное чувство — голод! Иначе смотрели бы вы на голодных людей, иначе бы относились к ним!

Выручал немного мой голос, постепенно превратившийся в баритон. Я ходил в какую-то церковь, где мне платили рубль и полтора за всенощную.

Был в Астрахани увеселительный сад «Аркадия». Я пошел туда и спросил у кого-то — не возьмут ли меня в хор? Мне указали человечка небольшого роста, бритого, в чесучевом пиджаке:

— Это антрепренер Черкасов.

— Сколько тебе лет?— спросил он.

— Семнадцать,— сказал я, прибавив год.

Он поглядел на меня, подумал и объявил:

— Вот что: если ты хочешь петь, приходи и пой. Тебе будут давать костюм. Но платить я ничего не буду, дела идут плохо, денег у меня нет.

Я и этому обрадовался. Это хоть и не могло насытить меня с отцом-матерью, но все же скрашивало невзгоды жизни. Хормейстерша, по фамилии Жила, дала мне партитуру, в которой было написано:

Как на площадь соберутся[11],
Там и тут
Все снуют!

Очень хорошо! Это был хор из «Кармен». Вечером, одетый в костюм солдата или пейзана, я жил в Испании. Было жарко, горели огни, люди в ярких костюмах танцевали, пели. Я тоже пел и танцевал, хотя в животе у меня противно посасывало. Все-таки я чувствовал себя очень хорошо, легко, радостно.

Но когда я пришел домой и, показав отцу партитуру, похвастался, что буду служить в театре, отец взбесился, затопал ногами, дал мне пяток увесистых подзатыльников и разорвал партитуру в клочья.

— Ты, Скважина, затем вытащил нас сюда, чтобы с голоду умирать?— кричал он.— Тебе, дьяволу, кроме театров, ничего не надо — я знаю! Будь прокляты они, театры...

Что мне было делать? Как вернуться в театр без партитуры? Я не пошел в театр и, разозлившись на отца, решил уехать в Нижний на ярмарку.

В Казани, в Панаевском саду, я слышал много куплетистов, рассказчиков, перенял от них немало рассказов, анекдотов и порою сам рассказывал. Слушатели похваливали меня. Вот я и ре-

шил ехать на ярмарку, чтобы выступить там рассказчиком на какой-либо открытой сцене.

На дорогу я занял у регента хора, в котором я пел, два рубля. Сознаюсь, занимая эти деньги, я понимал, что не отработаю их.

Мать с отцом решили, что, пожалуй, лучше, если я уеду: одним ртом меньше, а пользы от меня не видать. И вот я снова на пароходе, теперь на буксирном. Он тянул за собою несколько барж. По праздникам матросы на баржах пели песни, играли на гармошках, плясали бабы в ярких сарафанах. Было очень весело и вольготно. Так как я умел петь народные песни, матросы охотно приняли меня в свою компанию, очень полюбили. С ними я и пил и ел.

Наш пароход плыл не торопясь, но деловито: грузился, разгружался, оставлял на пристанях свои баржи, буксировал другие, с другими матросами, и бабами, и гармошками. До Саратова мое путешествие было увеселительной и артистической прогулкой: мы все пели, плясали. Я был сыт и доволен. В Саратове пароход стоял целый день. Я пошел в город, увидал на берегу сад. Вывеска над входом в него гласила: «Сад Очкина и открытая сцена».

«А если попробовать выступить здесь?»— подумал я.

Вошел в сад и спросил какого-то человека, где хозяин.

— Зачем тебе?

— Хочу выступить на открытой сцене.

— Подожди.

Явился господин в белой рубахе с ярким галстухом, в смокинге, равнодушно осмотрел меня.

— В чем дело?

— Не нужно ли вам рассказчика?

— Рассказчика?— переспросил он и задумался. А я почувствовал в сердце трепет страха: вдруг он скажет — нужен рассказчик да сегодня же вечером заставит меня выступить на сцене, и снова я позорно провалюсь, как провалился в Панаевском саду. Наконец, этот блестяще одетый человек обдумал ответ:

— Нет, рассказчика не нужно,— сказал он уверенно и пошел прочь, а я, в душе благодаря его за отказ, пустился гулять по городу.

«Но как же это будет,— думалось мне,— наймут меня в Нижнем на сцену, а я испугаюсь?»

И дело представилось мне совсем не таким легким, как я думал о нем в Астрахани.

Пароход переменил караван барж. Опять явились новые матросы, бабы и песни. Но мне почему-то стало труднее. Деньги я уже проел, а новая команда была не так добродушна, как прежние. В Самаре я попросил крючников принять меня работать с ними.

— Что ж, работай.

Грузили муку. В первый же день пятипудовые мешки умаяли меня почти до потери сознания. К вечеру у меня мучительно ныла шея, болела поясница, ломило ноги, точно меня оглоблями избили. Крючники получали по четыре рубля с тысячи пудов, а мне платили двугривенный за день, хотя за день я переносил не меньше шестидесяти, восьмидесяти мешков. На другой день работы я едва ходил, а крючники посмеивались надо мной:

— Привыкай, шарлатан, кости ломать, привыкай!

Хорошо, что хоть издевались-то они ласково и безобидно. Погрузили баржи, кроме муки, еще арбузами, и когда поплыли от Самары, работа стала легче, веселей. Почти на каждой пристани человек с бородкой штопором заставлял сгружать арбузы. Мы выстраивались по мосткам цепью вплоть до берега и перекидывали арбузы с рук на руки, с шутками, прибаутками и веселой руганью. А если зазеваешься, не успеешь поймать арбуз, он упадет в воду или разобьется о мостки, человек с бородкой штопором подходит к виноватому и бьет его по шее. Везде свои законы. За эту работу я получал 20 копеек и пару арбузов. Это было великолепно. Купишь на пятачок хлеба, съешь его с арбузом, и живот тотчас так вспухнет, что чувствуешь себя богатым купцом.

За это путешествие я впервые пожил среди поволжского народа, немножко присмотрелся к нему. Народ показался мне «со всячинкой», но все-таки хороший народ, веселый, добродушный.

Доплыли до Казани. Я обрадовался, увидев родной город, хоть и неласков он был ко мне. Снова почувствовал я густой запах нефти, запах, который я почему-то не замечал в пути нигде, кроме Астрахани. Но в Казани пахло нефтью гуще, что, конечно, не большое достоинство города, но оно было приятно и сладко мне, как «дым отечества».

Оставив свой «багаж» на пароходе у какого-то конторщика, рано утром я отправился в город к товарищу, который в свое время снабжал меня книгами из библиотеки Дворянского собрания, любил декламировать стихи и даже сам писал их, впрочем, довольно плохо.

Товарищ встретил меня радостно. Вечером мы с ним нашли еще двух старых приятелей, затем отправились в трактир, играли на бильярде, и тут я впервые напился пьян, по случаю «радостной встречи с друзьями!». Далее, вывалившись на улицу, мы вступили в бой с ночным сторожем. Он был разбит нами наголову. Но к нему на помощь явились подобные же, одолели нас, взяли в плен и отправили в часть. Я был моложе моих друзей, но оказался больше буяном, чем они, говорил приставу дерзости, ругался и вообще держал себя отвратительно, как только мог. Это принесло свой результат: вместо того чтобы составить протокол и запереть

нас в «каталажку» до вытрезвления, пристав позвал двух пожарных солдат, они усердно намяли нам бока и вытурнли на улицу. Не могу сказать, что я вспоминаю деяния эти с удовольствием, а не вспомнить их —«совесть не позволяет». Ночевать я пошел к товарищу. Он попросил свою мать, богомольную женщину, которая ходила ежедневно в 5 часов утра к заутрене, разбудить меня. Мой пароход уходил в 7 часов утра.

Конечно, я проспал, хотя добрая женщина и будила меня. Пароход ушел, а с ним и мои вещи: любимый Беранже, трио «Христос воскресе», сочиненное мною и написанное лиловыми чернилами,— все драгоценное, что я имел.

Я остался в Казани у товарища. Он ничего не имел против этого, но его благочестивая мамаша сразу же начала отравлять мне жизнь, прозрачно намекая, что вообще на земле очень много дармоедов и лучше бы им провалиться сквозь землю. Я стал усердно искать работы, и только после долгих поисков мне дали переписку бумаг по 8 копеек за лист в Духовной консистории.

Бумаги относились главным образом к делам о «разводах», и, переписывая их, я познакомился с невероятной, умопомрачительной грязищей, которую чрезвычайно тщательно разводили консисторские чиновники. Все они были самыми отчаянными пьяницами, каких я видел в жизни. Они пили до каких-то эпилептических припадков, до судорог и дикого бреда, вызывая у меня чувство, близкое к ужасу. Только один из них, секретарь, был похож на человека, да и то слишком. Он носил вицмундир, душился крепкими духами. Голос у него был мягкий, вкрадчивый; движения — кошачьи. Мне казалось, что этот человек может вытащить из меня душу так ловко, что я и не замечу. Этот человек допрашивал мужей и жен, искавших развода. Помню, как он разговаривал с одним священником, на которого жаловалась попадья за неспособность его к брачной жизни.

Секретарь вытягивал из попа ответы так вкрадчиво, ласково, а тот отвечал тонким, бабьим голосом, и голос его становился все тоньше, тише, точно поп умирал от истощения. Это было жутко слушать.

Я писал листа по четыре в день, но в отчете ставил вдвое больше. Этому меня научил один из пьяниц. Я рассчитывал, что заработаю таким образом рублей 18, но мне заплатили за месяц всего 8. И, к моему удивлению, никто даже слова не сказал мне по поводу того, что я врал в моих отчетах о переписке. Великодушные люди...

Мне уже минуло 17 лет. В Панаевском саду играла оперетка. Я, конечно, каждый вечер торчал там. И вот однажды какой-то хорист сказал мне:

— Семенов-Самарский собирает хор для Уфы,— просись!

Я знал Семенова-Самарского как артиста и почти обожал его. Это был интересный мужчина с черными нафабренными усами. Они у него точно из чугуна были отлиты. Ходил он в цилиндре, с тросточкой, в цветных перчатках. У него были эдакие «роковые» глаза и манеры заядлого барина. На сцене он держался, как рыба в воде, и чрезвычайно выразительно пел баритоном в «Нищем студенте»[12]:

Цэлово-ал гор-ря-чо-о,
Но ведь только в плечо!

Барыни таяли пред ним, яко воск пред лицом огня.

Набравшись храбрости, я подошел к нему, снял картуз.

— Что вам? Ага! Придите ко мне в гостиницу, завтра.

Пошел я в гостиницу, а швейцар не пускает меня к Самарскому. Я умолял его, уговаривал, чуть не плакал и, наконец, приучил швейцара до того, что он, плюнув, послал к Семенову-Самарскому мальчика спросить, хочет ли артист видеть какого-то длинного, плохо кормленного оборванца.

— Приказано пустить,— сказал мальчик, возвратясь.

Я застал Семенова в халате. Лицо его было осыпано пудрой. Он напоминал мельника, который, кончив работу, отдыхает, но еще не успел умыться. За столом против него сидел молодой человек, видимо, кавказец, а на кушетке полулежала дама.

Я был очень застенчив, а перед женщинами — особенно. Сердце у меня екнуло: ничего не сумею сказать я при даме.

Семенов-Самарский ласково спросил меня:

— Что же вы знаете?

Меня не удивило, что он обращается со мной на вы,— такой барин иначе не мог бы,— но вопрос его испугал меня: я ничего не знал. Решился соврать:

— Знаю «Травиату», «Кармен».

— Но у меня оперетка.

— «Корневильские колокола»[13].

Я перечислил все оперетки, названия которых вспомнились мне, но это не произвело впечатления.

— Сколько вам лет?

— Девятнадцать,— бесстыдно сочинял я.

— А какой голос?

— Первый бас.

Его ласковый тон, ободряя меня, придавал мне храбрости.

Наконец он сказал:

— Знаете, я не могу платить вам жалованье, которое получают хористы с репертуаром...

— Мне не надо. Я без жалованья,— бухнул я.

Это всех изумило. Все трое уставились на меня молча. Тогда я объяснил:

— Конечно, денег у меня никаких нет. Но, может быть, вы мне вообще дадите что-нибудь.

— Пятнадцать рублей в месяц.

— Видите ли,— сказал я,— мне нужно столько, чтоб как-нибудь прожить, не очень голодая. Если я сумею прожить в Уфе на десять, то дайте десять. А если мне будет нужно шестнадцать или семнадцать...

Кавказский человек захохотал и сказал Семенову-Самарскому:

— Да ты дай ему двадцать рублей! Что такое?

— Подписывайтесь,— предложил антрепренер, протягивая мне бумагу. И рукою, «трепетавшей от счастья», я подписал мой первый театральный контракт.

Вошел еще хорист Нейберг, маленький, кругленький человек, независимо поздоровался с антрепренером:

— Здравствуйте, Семен Яковлевич.

Этот подписал контракт на сорок рублей.

— Через два дня,— сказал Семенов-Самарский,— я выдам вам билет до Уфы и аванс.

Аванс? Я не знал, что это такое, но мне очень понравилось слово. Я почувствовал за ним что-то хорошее.

Я вышел с Нейбергом. Он служил хористом в опере Серебрякова, куда я очень стремился попасть, когда мне было лет 15, и куда меня не взяли, потому что как раз в этот год ломался мой голос. Славным товарищем мне оказался потом этот маленький Нейберг.

Дома, то есть у Петрова, я созвал друзей и с величайшей гордостью показал им документ, вводивший меня служителем во храм Талии и Мельпомены. Товарищи относились к моим стремлениям в театр очень скептически и обидно для меня. Теперь я торжествовал, напоминая им прежние насмешки. Бывало, играя в бабки, целясь биткой в кон, я запою фразу из какой-нибудь оперы, а они, окаянные, хохочут.

— Подождите, черт вас возьми!— обещал я им.— Через три года я буду петь Демона!

Через три года я действительно пел. Только не Демона, а Мефистофеля.

Прошло двое суток, и вот я, получив авансом две трешницы и билет второго класса на пароход Якимова, еду в Уфу. Был сентябрь. Холодно и пасмурно. У меня, кроме пиджака, ничего не было. Мать Петрова подарила мне старенькую шаль, которую я и надел на себя, как плед. Чувствовал я себя превосходно: первый

раз в жизни ехал во втором классе, и куда ехал! Служить великому искусству, черт возьми!

На реке Белой наш пароход начал раза по два в день садиться на мель на перекатах, и капитан довольно бесцеремонно предлагал пассажирам второго и третьего класса «погулять по берегу». Стоял отчаянный холод. Чтобы согреться, я ходил по берегу колесом, выделывал разные акробатические штуки, а мужички, стоя около стогов сена, которые они возили в деревню, глумились надо мной:

— Гляди, гляди, как барина-то жмет! Чего выделывает, жердь!

«Барин!»— думал я.

Как-то ночью мне не спалось, вышел я на палубу, поглядел на реку, на звезды, вспомнил отца, мать. Давно уже я ничего не знал о них, знал только, что из Астрахани они переехали в Самару.

Мне стало грустно, и я запел:

Ах ты, ноченька, ночка темная...

Пел и плакал.

Вдруг в темноте слышу голос:

— Кто поет?

Я испугался. Может быть, по ночам на пассажирских пароходах запрещается петь?

— Это я пою.

— Кто я?

— Шаляпин.

Ко мне подошел кавказский человек, Пеняев, славный парень. Он, видимо, заметил мои слезы и дружески сказал:

— Славный голос у тебя! Чего же ты сидишь тут один? Пойдем к нам. Там купец какой-то. Идем!

— А купец не прогонит?

— Ничего. Он пьяный.

В большой каюте первого класса за столом сидел толстый краснорожий купец, сильно выпивший и настроенный лирически. Перед ним стояли бутылки водки, вина, икра, рыба, хлеб и всякая всячина. Он смотрел на все эти яства тупыми глазами и размазывал пальцем по столу лужу вина. Ясно было, что он скучает.

Пеняев представил меня ему. Он поднял жирные веки, сунул под нос мне четыре пальца правой руки и приказал:

— Нюхай!

Я понюхал.

— Чем пахнет?

Пальцы пахли вином, селедкой.

— Рыбой,— сказал я.

— Ну и глуп. Чулками пахнет! А ты — рыбой! Должен сразу угадывать.

Но, не смотря на то, что я не угадал сразу, он все-таки сейчас же налил мне водки.

— Пей! Ты кто таков?

Я сказал.

— Ага! Тоже этот... из этаких. Ну, ничего. Валяй! Я люблю. Ты что умеешь?

— Пою.

— А фокусы показывать не умеешь?

— Нет.

— Ну пой!

Я что-то запел, а купец послушал и заплакал, сопя, подергивая плечами. Потом я попросил позвать Нейберга, и мы пели вдвоем, а купец угощал нас и все хлипал, очень расстроенный. Так впервые выступил я перед «серьезной публикой».

Наконец, рано утром пароход подошел к пристани Уфы. До города верст пять. Стояла отчаянная слякоть. Моросил дождь. Я забрал под мышку мои «вещи»— их главной ценностью был пестренький галстук, который я всю дорогу бережно прикалывал к стенке,— и мы с Нейбергом пошли в город: один — костлявый, длинный, другой — маленький и толстый.

Вскоре нас обогнал на извозчике Пеняев с дамой и крикнул мне, смеясь:

— До свидания, Геннадий Демьянович!

Я знал «Лес» Островского и тоже захохотал, поглядев на себя и Нейберга.

В городе мы отправились в гостиницу, где остановился Семенов-Самарский, но «услужающий» строго сказал нам:

— Таких грязных не пускаем!

Мы сняли сапоги и отправились к антрепренеру босиком. Он, как и в Казани, встретил нас в халате, осыпанный пудрой, посмеялся над нами и предложил чаю.

В тот же день я с Нейбергом нашел комнату у театрального музыканта по 14 рублей с головы. За эти деньги мы должны были получать чай, обед, ужин. Я тотчас же отправился к Семенову-Самарскому и заявил ему:

— Я устроился здесь на четырнадцать рублей; шесть — лишние мне. Я пошел к вам не ради денег, а ради удовольствия служить в театре...

— Вы чудак,— сказал он мне.

Начались репетиции. Нас было 17 мужчин и 20 женщин в хоре. Занимались мы под скрипку, на которой играл хормейстер, милый и добродушный человек, отчаянный пьяница. Вдруг, к ужасу

моему, начали говорить, что антрепренер «перебрал» хористов и некоторые, являясь лишними, будут уволены. Я был уверен, что уволят именно меня. Но когда было предложено рассчитать меня, хормейстер заявил:

— Нет, этого мальчика надо оставить. У него недурной голос, и он, кажется, способный...

Целый Урал свалился с души моей.

Сезон начался «Певцом из Палермо»[14]. Конечно, больше всех волновался я. Боже мой, как приятно было мне видеть на афишах мою фамилию: «вторые басы: Афанасьев и Шаляпин».

Первым спектаклем шел «Певец из Палермо». Костюмы для хора разделялись на испанские и пейзанские.

Пейзанский костюм — шерстяное трико или чулки, стоптанные туфли, коротенькие штанишки «трусики», куртка из казинета или «чертовой кожи», отороченная тесьмой, и поверх куртки — белый воротник. Испанский костюм «строился» из дешевого плюша. Штаны были еще короче пейзанских. Вместо куртки — колет, а на плечах — коротенький плащ. К сему полагались картонные шапки, обшитые плюшем или атласом. Я надел испанский костюм, сделал себе маленькие усики, подвел брови, накрасил губы, набелился, нарумянился во всю мочь, стараясь сделать себя красивым испанцем.

Я был неимоверно худ. Впервые в жизни я надел трико, и мне казалось, что ноги у меня совершенно голые. Было стыдно, неловко. Когда хор позвали на сцену, я встал в первом ряду хористов и принял надлежащую испанскую позу: выставил ногу вперед, руку — фертом положил на бедро, гордо откинул голову. Но оказалось, что эта поза — свыше моих сил. Нога, выставленная вперед, страшно дрожала. Я оперся на нее и выставил другую. Она тоже предательски тряслась, несмотря на все мои усилия побороть дрожь. Тогда я позорно спрятался за хористов. Подняли занавес, и мы дружно запели:

Раз, два, три.
Посмотри
Там на карте поскорей...

Внутри у меня тоже все дрожало от страха и радости. Я был, как во сне. Публика кричала, аплодировала, а я готов был плакать от волнения. Лампы-молнии, стоявшие перед рампой, плясали огненный танец. Черная пасть зрительного зала, наполненная ревом и всплесками белых рук, была такой весело-грозной.

Через месяц я уже мог стоять на сцене, как хотел. Ноги не тряслись, и на душе было спокойно, мне уже начали давать маленькие роли в два-три слова. Я выходил на середину сцены и громогласно объявлял герою оперетки:

Человек из подземелья
Хочет видеть вас!

Или что-нибудь в этом роде. Труппа и даже рабочие — все относились ко мне очень ласково, хорошо. Я так любил театр, что работал за всех с одинаковым наслаждением: наливал керосин в лампы, чистил стекла, подметал сцену, лазил на колосники, устраивал декорации. Семенов-Самарский тоже был очень доволен мною.

На святках решили поставить оперу «Гальку»[15]. Роль стольника, отца Гальки, должен был петь сценариус, человек высокого роста, с грубым лицом и лошадиной челюстью,— очень несимпатичный дядя. Он вечно делал всем неприятности, сплетничал, врал. Репетируя партию стольника, он пел фальшиво, не в такт, и, наконец, дня за два до генеральной репетиции, объявил, что не станет петь,— контракт обязывает его участвовать только в оперетке, а не в опере. Это ставило труппу в нелепое положение. Заменить капризника было некем.

И вот вдруг антрепренер, позвав меня к себе в уборную, предлагает:

— Шаляпин, можете вы спеть партию стольника?

Я испугался, зная, что это партия не маленькая и ответственная. Я чувствовал, что нужно сказать: «Нет, я не могу».

И вдруг сказал:

— Хорошо, могу.

— Так вот: возьмите ноты и выучите к завтраму...

Я почувствовал, что мне отрубили голову. Домой я почти бежал, торопясь учить, и всю ночь провозился с нотами, мешая спать моему товарищу по комнате.

На другой день на репетиции я спел партию стольника, хотя и со страхом, с ошибками, но всю спел. Товарищи одобрительно похлопывали меня по плечу, хвалили. Зависти я не заметил ни в одном из них. Это был единственный сезон в моей жизни, когда я не видел, не чувствовал зависти ко мне и даже не подозревал, что она существует на сцене.

Все время до спектакля я ходил по воздуху, вершка на три над землей, а в день спектакля начал гримироваться с пяти часов вечера. Это была трудная задача — сделать себя похожим на солидного стольника. Я наклеил нос, усы, брови, измазал лицо, стремясь сделать его старческим, и кое-как добился этого. Но необходимо устранить мою худобу. Надел толщинку — вышло нечто отчаянное: живот, точно у больного водянкой, а руки и ноги, как спички. Хоть плачь!

И я подумал:

«А что если сейчас вот, не говоря никому ни слова, убежать в Казань?»

Мне вспомнилось, как меня гнали со сцены в Панаевском саду. Я был уверен, что и здесь мой дебют кончится тем же. Но бежать поздно было. А тут кто-то подошел ко мне сзади, похлопал по плечу и дружески сказал:

— Бояться не надо. Веселей! Все сойдет отлично!

Я оглянулся. Это говорил Януш — Семенов-Самарский. Ободренный, я вышел на сцену[16]. Направо стоял стол и два кресла, налево — тоже стол и два кресла. По сцене ходили товарищи, притворяясь поляками, беззаботно пошучивая. Я позавидовал их самообладанию и сел в кресло, выпятив живот елико возможно.

Взвился занавес. Затанцевали лампы. Желтый туман ослепил меня. Я сидел неподвижно, крепко пришитый к креслу, ничего не слыша, и только, когда Дземба спел свои слова, я нетвердым голосом, автоматически начал:

> Я за дружбу и участье,
> Братья, чару поднимаю...

Хор ответил:

> На счастье!

Я встал с кресла и ватными ногами, пошатываясь, отправился, как на казнь, к суфлерской будке. На репетиции дирижер говорил мне:

— Когда будешь петь, обязательно смотри на меня!

Я уставился на него быком и, следя за палочкой, начал в темпе мазурки мою арию:

> Ах, друзья, какое счастье!
> Я теряюсь, я не смею,—
> Выразить вам не сумею
> Благодарность за участье!

Эти возгласы стольник, очевидно, обращал к своим гостям, но я стоял к гостям спиною, и не только не обращая на них внимания, но даже забыв, что на сцене существует еще кто-то, кроме меня, очень несчастного человека в ту минуту. Вытаращив глаза на дирижера, я пел и все старался сделать какой-нибудь жест. Я видел, что певцы разводят руками и вообще двигаются. Но мои руки вдруг оказались невероятно тяжелыми и двигались только от кисти до локтя. Я отводил их на пол-аршина в сторону и поочередно клал на живот себе то одну, то другую. Но голос у меня, к счастью, звучал свободно. Когда я кончил петь, раздались аплодисменты. Это изумило меня, и я подумал, что аплодируют не мне. Но дирижер шептал:

— Кланяйся, черт! Кланяйся!

Тогда я начал усердно кланяться во все стороны. Кланялся и задом отходил к своему креслу. Но один из хористов — Сахаров, человек, занимавшийся фабрикацией каучуковых штемпелей и очень развязный на сцене, зачем-то отодвинул мое кресло в сторону. Разумеется, я сел на пол. Помню, как нелепо взлетели мои ноги кверху. В театре раздался громкий хохот, и снова грянули аплодисменты. Я был убит, но все-таки встал, поставил кресло на старое место и всадил себя в него как можно прочнее. Сидел и молча горько плакал. Слезы смывали грим, текли по подусинкам. Обидно было и за свою неуклюжесть, и на публику, которая одинаково жарко аплодирует и пению, и падению. В антракте меня все успокаивали. Но это не помогло мне, и я продолжал петь оперу до конца уже без подъема, механически, в глубоком убеждении, что я бездарен на сцене.

Но после спектакля Семенов-Самарский сказал мне несколько лестных слов, не упомянув о моей неловкости, и это несколько успокоило меня. «Галька» прошла раза три. Я пел стольника с успехом и уже когда пятился задом, то нащупывал рукою, тут ли кресло. Потом мне поручили партию Фернандо в «Трубадуре»[17], а Семенов-Самарский прибавил пять рублей. Я отказывался от прибавки, говоря: мне уже достаточной наградой служит тот факт, что я играю.

Но антрепренер убедил меня:

— Пять рублей — деньги не лишние.

В «Трубадуре» я пел увереннее и даже начал думать, что, пожалуй, я не хуже других хористов: хожу по сцене так же свободно, как и они.

Очень хорошо относился ко мне кавказский человек Пеняев. Он жил с какой-то дамой, чрезвычайно ревнивой и сварливой, а сам он был хотя и добродушен, но тоже очень вспыльчив. Каждый день почти у них бывали драмы. Почти каждую неделю они разъезжались на разные квартиры, а потом снова съезжались. И каждый раз я должен был помогать им разъезжаться и съезжаться: таскал с квартиры на квартиру чемоданы, картонки и прочее.

Стояла зима, но я гулял в пиджаке, покрываясь шалью, как пледом. Пальто себе я не мог купить. У меня даже белья не было, ибо деньги почти целиком уходили на угощение товарищей. Сапоги тоже развалились: на одном отстала подошва, другой лопнул сверху.

Как-то раз, помирившись со своей дамой, Пеняев на радостях подарил мне пальто. Оно было несколько коротко мне, но хорошо застегивалось — его хозяин был толще меня. Но вскоре после этого случилась уличная драка, в которой и я принял посильное

участие. В бою у меня вырвали из рукава пальто всю подкладку вместе с ватой. Тогда, для симметрии, я выдрал подкладку из другого рукава и стал носить пальто «внакидку», как плащ, застегивая его на одну верхнюю пуговицу. Это делало меня похожим на огородное пугало.

Была у нас в хоре одна певица «из благородных», как я думал. Она одевалась не хуже наших артистов, от нее всегда пахло хорошими духами, и у нее была своя горничная, не менее красивая, чем сама госпожа. Однажды, увязывая в огромный узел костюмы своей барыни, горничная сказала мне:

— Чем шляться зря по закулисам, вы бы, господин актер, отнесли мне узел домой.

Я рыцарски выразил полную готовность служить ей. Приятно было мне, что она назвала меня актером.

Было морозно. Идти далеко. В сапоги мои набивался снег. Ноги замерзли. Но горничная интересно говорила о браке, о женщинах, о том, что она лично никогда не выйдет замуж, даже за актера не выйдет. Когда дошли до дома, она выразила сожаление, что не может пригласить меня к себе и угостить чаем: во-первых, очень поздно, во-вторых, надо идти через парадный ход, а это не очень удобно для ее скромности. Чай? Это очень заманчиво, а сама она — того более.

— У вас комната отдельная?

— Да.

— Черный ход есть?

— Да. Но ворота заперты.

— Так я через забор.

— Если можете, перелезайте!

Я перелез. А чтобы не шуметь в доме, я снял сапоги и оставил их на крыльце, внизу черной лестницы. С удовольствием напился я чаю, закусил. Потом горничная предложила мне ночевать у нее. Все шло прекрасно, очень мило и счастливо, но вдруг, часа в 3 ночи, раздался звонок.

— Это барин,— сказала моя дама и пошла отпирать дверь.

Я знал «барина». Он был богат, кривой, носил синее пенсне и сидел у нас в театре всегда в первом ряду. Я слышал, как он вошел в дом, как горничная разговаривала с ним, и спокойно дожидался ее, лежа в теплой, мягкой постели, под ватным одеялом из пестрых лоскутков. Вдруг около постели явился огромный пес, вроде сенбернара, понюхал меня и грозно зарычал. Я омертвел. Вдруг этот человек, постоянно бывающий в нашем театре, увидит меня здесь! Раздались шаги, дверь широко открылась, и «барин» спросил:

— Чего он рычит?

Горничная ударила собаку ногою в бок и ласково сказала ей:

— Иди прочь! Прочь, Султан.

Собака отошла, а горничная объяснила «барину»:

— Не знаю, что ему показалось.

«Барин» ушел, а я остался, восхищаясь присутствием духа моей дамы.

На рассвете я собрался домой. Через забор лезть было опасно — город проснулся. Горничная предложила выпустить меня парадным ходом. Я пошел за сапогами, но — увы! — они смерзлись и не лезли на ноги. Кое-как я разогрел их и стремглав бросился домой, дав себе слово никогда больше не ходить к прелестным дамам в худых сапогах.

В театре дела шли великолепно. Труппа и хор жили дружно, работали отлично. Случалось, и не редко, что после спектакля мы оставались репетировать следующий до 4 и до 5 часов утра. Дирекция покупала нам по бутылке пива на брата, хлеба, колбасы, и мы, закусив, распевали. Хорошо жилось!

Недели за две до «прощеного воскресенья» Семенов-Самарский сказал мне:

— Вы, Шаляпин, были очень полезным членом труппы, и мне хотелось бы поблагодарить вас. Поэтому я хочу предложить вам бенефис.

Я чуть не ахнул.

— Как бенефис?

— Так. Выбирайте пьесу, и в воскресенье утром мы ее поставим. Вы получите часть сбора.

К концу сезона у меня развилась храбрость, вероятно, граничащая с нахальством. У меня уже давно таилась в душе мечта спеть Неизвестного в «Аскольдовой могиле»[18] — роль, которую всегда пел сам Семенов-Самарский. Я сказал ему:

— Мне бы хотелось сыграть в «Аскольдовой могиле».

— Кого?

— Неизвестного...

— Эге! Ну, что же! Вы знаете роль?

— Не совсем! Выучу!

— Играйте Неизвестного!

В «прощеное воскресенье» я приклеил себе черную бороду, надел азям, подпоясался красным кушаком и вышел на сцену с веслом в руке.

Роль Неизвестного начинается прозой, и как только я начал говорить, мне сразу стало ясно, что я говорю «по-средневолжски», круто упирая на «о». Это едва не погубило меня, страшно смутив. Но за арию «В старину живали деды» публика все-таки аплодировала мне.

Ужасно было слышать мне самого себя, когда я читал во втором действии монолог:

«Глупое стадо! Посмотрим, что-то вы заговорите».

Публика улыбалась.

После этого я решил, что мне необходимо учиться говорить «по-барски»— на «а».

После бенефиса Семенов-Самарский принес мне в конверте 50 рублей — подарок от публики, да кто-то из публики же подарил закрытые серебряные часы на стальной цепочке. Кроме того, от сбора «с верхушек» мне очистилось рублей 30. Я стал богатым человеком. Никогда у меня не было такой кучи денег. Да еще и часы.

Сезон кончился. Труппа разъезжалась. Дирижер подарил мне новенький жокейский картуз с пуговкой на макушке и с длинным козырьком. Я купил себе верблюжье пальто, мохнатое, темно-коричневое, кожаную куртку с хлястиком — такие куртки носят машинисты,— купил сапоги, перчатки и тросточку. Напялив на себя все это великолепие, я отправился гулять по главной улице Уфы, и каждый раз, когда встречный человек казался мне заслуживающим внимания, я небрежно вытаскивал из кармана мои часы и смотрел, который час. Очень хотелось, чтоб люди видели, что я при часах.

Чувствовал я себя человеком совершенно счастливым, а тут еще позвал меня к себе Семенов-Самарский и говорит:

— Я с некоторыми из артистов еду в Златоуст. Хотим сыграть там несколько отрывков из оперетток и дадим концерт. Вы знаете какие-нибудь романсы?

Разумеется, я неистово обрадовался. Я знал арию Руслана «О поле, поле», «Чуют правду», «В старину живали деды»[19] и романс Козлова «Когда б я знал».

— Вот и превосходно!— сказал Самарский и добавил с легонькой усмешкой, что едет и Таня Репникова.

Я почувствовал себя окончательно счастливым человеком. Таня Репникова, второстепенная артистка нашей оперетки, была женщина лет тридцати, шатенка, с чудными синими глазами и очень красивым овалом лица. Я был неравнодушен к ней, но не только не смел ей сказать об этом, а даже боялся, чтоб она не заметила моих нежных чувств. Она же относилась ко мне ласково и просто, как старшая сестра.

Я тотчас отправился к ней с предложением помочь ей уложить вещи и выпросил разрешение устроить ее в поезде, на что она благосклонно согласилась. В вагоне я уложил ее спать в купе, затем вышел в коридор и ушел на площадку. Я впервые ехал по железной дороге. Было интересно следить, как мимо поезда течет земля серым потоком, мелькают деревья, золотыми нитями пронизывают воздух искры. Шел снег, но было довольно тепло. В снегу вспухали крыши деревень, двигались куда-то церкви, по

полю плыли стога сена. Я любовался всем этим до утра, думая о Тане, о счастье любить женщину.

Утром приехали в Златоуст. Я устроил Таню Репникову в гостинице и сам снял номер рядом с обожаемой женщиной. Вскоре я услышал в ее номере мужской голос, радостные восклицания, веселый смех. В душе моей вспыхнуло ревнивое чувство. Но когда Таня позвала меня к себе и познакомила с мужчиной, чувство ревности сразу погасло. Соперник мой оказался очень милым и славным человеком и при этом он был муж Тани, что, конечно, еще более увеличивало его достоинства. Наконец, он был актер-комик, а мне в ту пору хотелось знать всех актеров мира, и знакомство с каждым из них было для меня честью и радостью.

Спектакль мы устраивали в арсенале. Решено было поставить акт «Синей бороды»[20], но вдруг оказалось, что Семенов-Самарский забыл взять с собою волосы и ему не из чего было сделать «синюю бороду». Тогда я отрезал солидный клок моих длинных волос, выкрасил их в синий цвет и предложил Самарскому. Он был тронут этим жестом. Он не знал, что если бы ему потребовался мой палец или ухо, я охотно предложил бы ему и ухо, и палец.

— Но, Шаляпин,— сказал он, глядя на меня с улыбкой,— в концерте нельзя выступать таким машинистом в кожаной куртке, да еще с неестественной плешью на голове. Возьмите мой фрак и завейте себе волосы.

Я сделал все это, и вот первый раз в жизни я стою перед публикой во фраке. Публика смотрит на меня очень весело. Я слышу довольно глумливые смешки. Я знаю, что фрак не по плечу мне и что я, вероятно, похож на журавля в жилете. Но все это не смутило меня.

Я спел «Чуют правду». Меня наградили дружными аплодисментами. Понравились публике и ария Руслана, и романс Козлова. Я очень волновался, но пел хорошо.

В антракте ко мне подошел какой-то военный человек, толстый, с одышкой, потный, лысый, с огромными усами, подошел и говорит не без удивления:

— А я думал, что вы дискантом поете.

— Что вы,— говорю,— сколько же мне лет, по-вашему?

— Лет пятнадцать...

Я даже обиделся:

— Двадцать скоро.

— Скажи на милость! Здоровый голосище! Вот бы нам такого парня!

— Куда вам?

— В полицию! Я же исправник!

Семенов-Самарский дал мне за концерт 15 рублей.

«Пятнадцать целковых за один вечер,— думал я.— Черт знает, как меня балуют!»

Возвратясь в Уфу, я почувствовал себя одиноко и грустно, как будто на кладбище. Театр стоял пустой. Никого из актеров не было, и весь город создавал впечатление каких-то вековых буден.

Жил я на хлебах у прачки, в большом доме, прилепившемся на крутом обрыве реки Белой. Этот дом, уснащенный пристройками и флигелями, был, точно банка икрой, набит театральными плотниками, рабочими, лакеями из ресторанов — беднотой, искавшей счастье в пьянстве. Невесело жилось среди них мне, человеку, вкусившему радости призрачной, но яркой театральной жизни. Но мою жизнь немножко скрашивало то обстоятельство, что за мною сильно ухаживала дочь прачки, солдатка, очень красивая, хотя и рябая. Помню, она кормила меня какими-то особенными котлетами, которые буквально плавали в масле. Это было не очень вкусно, даже приторно, но, чтобы не огорчать солдатку, я ел котлеты.

Прошла неделя, другая. Деньги быстро таяли. Надо было искать работы. Но вдруг на наш грязный двор въехала отличная коляска. В ней, правя сытой красивой лошадью, сидел превосходно одетый человек. Я обомлел от изумления, услыхав, что он спрашивает именно меня.

Я вышел к нему и увидел, что это адвокат Рындзюнский, которого я не однажды видел в театре. Он поздоровался со мною, заявив, что желает говорить со мной «по делу». Не решаясь пригласить его в мою убогую комнату, я столбом встал перед ним среди двора, а он объяснил мне, что местный кружок любителей искусства затевает устроить спектакль-концерт и рассчитывает на мое благосклонное участие. Я был польщен, обрадован, немедля согласился, начал усердно готовиться к спектаклю, но вдруг, к ужасу моему, за два дня до спектакля простудился и охрип.

Как быть? Чего только не делал я с горлом: полоскал его бертолетовой солью, глотал сырые яйца. Ничто не помогало. Тут, на горе мое, я вспомнил, что от хрипоты помогает гоголь-моголь, в состав которого входят сырые яйца, коньяк и жженый сахар. Я тотчас же отправился в трактир, купил за 35 копеек полбутылки рома, вылил его в чашку, выпустил туда несколько штук яиц, затем растолок в тряпке сахар и стал поджаривать его на огне свечки в металлической ложке. Сочинив некое сильно пахучее и отвратительное на вкус пойло, я начал глотать его и пробовать голос. Мне казалось, что хрипота исчезает, а к вечеру, к репетиции, я был уверен, что голос звучит у меня совсем хорошо. Рындзюнский прислал мне фрак. Я оделся, сунул в карман

бутылку с остатками гоголь-моголя и отправился к месту действия.

Но на улице я вдруг почувствовал, что пьянею, почувствовал, но не сделал из этого должных выводов, а храбро явился в Дворянское собрание и, кажется, очень развязно заговорил, встретив Рындзюнского на лестнице в зал:

— Здравствуйте, господин Рындзюнский! Как поживаете? Вот я и приехал! А!

Адвокат пристально оглядел меня и спросил — с испугом, показалось мне.

— Что с вами?

— Ничего! А что?

— Вы нездоровы?

— Нет, ничего, здоров!

Но я уже почувствовал в его вопросах нечто, угрожавшее мне неприятными последствиями. Так и случилось. Адвокат строго сказал мне:

— Вы положительно нездоровы! Вам следует сейчас же ехать домой и лечь!

Тогда, смущенный, я вынул из кармана бутылку проклятой бурды и объяснил:

— Я, ей-богу, здоров! Но вот, может быть, этот гоголь-моголь...

Он все-таки уговорил меня отправиться домой. С болью в сердце вышел я на улицу, чувствуя, что все пропало. Дома, с горя, завалился спать и дня два не решался показаться на глаза Рындзюнского, печально поглядывая на его фрак, висевший на стене моей комнаты. Наконец, собрав всю храбрость, я завернул фрак в бумагу и понес его хозяину. К моему удивлению, Рындзюнский встретил меня радушно, смеясь и говоря:

— Ну, батенька, хорош гоголь-моголь выдумали вы! Нет уж, в другой раз я не советую вам лечиться домашними средствами. А то еще отравитесь! Пожалуйте завтра на репетицию.

Я ушел домой, окрыленный радостью, и через два дня с успехом пел Мефистофеля.

Любители, публика и даже сам председатель уездной земской управы очень хвалили мой голос, говорили, что у меня есть способности к сцене и что мне нужно учиться. Кто-то предложил собрать денег и отправить меня в Петербург или Москву учиться, потом решили, что лучше мне не уезжать из Уфы, а жить здесь, участвовать в любительских спектаклях и служить в управе, где председатель даст мне место рублей на 25—30. Я буду петь и служить в управе, а тем временем доброжелатели мои соберут кучу денег на мою поездку в столицу для учения.

Мне очень не хотелось служить в управе, но, соблазненный

перспективой учиться, я снова начал переписывать какие-то скучнейшие бумаги неуловимого для меня смысла и с первых же дней заметил, что все другие служащие относятся ко мне крайне недоверчиво, почти враждебно. Для меня, человека весёлого и общительного, это было тяжело, не говоря уже о том, что это было совершенно ново для меня: никогда еще я не испытывал столь недружелюбного отношения. Замечая, что служащие остерегаются говорить при мне, прерывают беседы, как только я появляюсь среди них, я страдал от обиды и все думал — в чем дело? Уж не принимают ли они меня за шпиона от начальства?

Когда мне стало невмоготу терпеть это, я откровенно заявил одному из служащих, молодому человеку:

— Послушайте, мне кажется, что все вы принимаете меня за человека, который посажен для надзора за вами, для шпионства. Так позвольте же сказать вам, что я сижу здесь только потому, что меня за это обещали устроить в консерваторию. А сам я ненавижу управу, перья, чернила и всю вашу статистику.

Этот человек повернл мне, пригласил меня к себе в гости и, должно быть, в знак особенного доверия сыграл для меня на гитаре польку-трамблан.

После сего отношение управцев ко мне круто изменилось в мою пользу. А кто-то из служащих даже сказал мне с чарующей простотой:

— Мы действительно думали, что ты — шпион. Да и как не думать? Сам председатель управы протягивает тебе руку, здороваясь с тобою. Ведь никому же из нас он не подает руки.

Вот чем начальство может скомпрометировать служащего!

Жил я тихо и скучновато. Товарищем моим по квартире у прачки был какой-то чиновник на костыле. Одна нога у него была отрезана по щиколотку. Это был ласковый и тихий человечек, видимо, очень больно ушибленный жизнью. Ложась спать, он всегда просил меня:

— Шаляпин, помурлыкай что-нибудь!

Я вполголоса напевал ему разные песенки. Он незаметно засыпал под них, а иногда и сам подтягивал мне замечательно фальшиво.

Эх, господи! Вспоминаешь сотни и тысячи этих кротких, запуганных жизнью людей, одиноких пустынножителей, и так грустно становится на душе. Плохо живут люди!

Дочь прачки была тоже очень несчастная женщина и, видимо, истерическая. Она мало говорила, смотрела на все хмурым взглядом и много, как лошадь, работала. Но иногда она напивалась пьяной, пела песни, плясала вприсядку и ругала мужиков словами, которые цензура совершенно не выносит. Грешен, у меня с ней был «роман».

Но однажды к нам во двор ворвался здоровенной слободской парень, в одной рубахе без пояса, в тиковых штанах, босый, с оглоблей в руках. Он размахивал этой оглоблей, как Васька Буслаев тележной осью, бил окна, вышибал филенки дверей и орал:

— Передушу всех актеров! Передушу!

Так как актер в доме был один я, то я сразу догадался, что парень охвачен припадком свирепой ревности. Я тотчас же выскочил в окно на крышу сарая. За мною полез хромой товарищ, и едва мы успели отбежать от окна, как парень ворвался в нашу комнату и начал сокрушать все, что попадало под буйную руку его: столы, стулья, посуду, гитару. Что нам делать? Хромой, кое-как спустившись с крыши на улицу, нашел полицейского и вскоре вернулся с ним во двор. Страж общественной безопасности, сопровождаемый нами, вошел в нашу комнату. На полу посреди ее, на черепках посуды, в обломках мебели, мирно спал сокрушитель, обнажив живот.

Будочник ткнул его ногою:

— Вставай!

Парень не шелохнулся. Тогда городовой отстегнул свой ремень и со словами:

— Притворяется, сволочь!— начал хлестать парня пряжкой ремня. Утомленный парень замычал, почесался, встал и, поглядев на будочника, качаясь, пошел к двери.

— Скорее уходи, дьявол!— кричал будочник.— Скорее, а то я тебя в полицию сведу!

Парень ускорил шаги, а городовой, надевая ремень, предложил нам:

— Ну, теперь надобно дать мне на чай!

Так закончился этот героический эпизод, внушив мне уважение к полиции и сострадание к бунтующим людям.

Я съехал с квартиры от прачки, наняв комнату у какого-то столоначальника. Он тоже играл на гитаре. Мне кажется, что в ту пору все обыватели Уфы играли на гитарах. Столоначальник музицировал тихо и мечтательно, подняв глаза к небу и не моргая ими, точно деревянная кукла. Жил он с женой. Детей у них не было. Жизнь текла скучно и покойно. Казалось, что и они оба, и я с ними медленно засыпаем. Узнав, что я пою, столоначальник немедленно научил меня петь очень странный романс — «Не для меня придет весна». В этом романсе были удивительные слова:

Не для меня, в саду растя,
Распустит роза цвет душистый.
Погибнет труд мой безызвестный!
Не для меня, не для меня!

Когда я пел эту заунывную песню, столоначальник делал какие-то порывистые жесты, смахивал с глаз пальцами навернувшиеся слезы, уходил в переднюю за дверь, снова являлся и вообще вел себя очень нервно. Особенно же сильно волновало его пение, когда он был выпивши, а бывало это с ним не только 20-го числа. Однажды он грустно позавидовал мне:

— Счастлив ты, что можешь петь! У меня смолоду тоже был голос, да пропил я его.

Эта тихая жизнь начала душить меня. Я чувствовал, что из обещаний любительского кружка ничего не выйдет. В кружке начались какие-то нелады. Спектакли и концерты не устраивались. А уже подошел май.

В театре летнего сада появилась малороссийская труппа. Я тотчас же отправился в сад и завел знакомство с хористами. Все это были очень веселые люди в свитках нараспашку, в вышитых рубахах, с яркими лентами вместо галстухов. Говорили они языком не вполне понятным для меня. Раньше я слышал слова малороссийского языка, но почему-то не верилось, что это самостоятельный язык. Я думал, что так мягко говорят «нарочно», из кокетства. А тут вдруг целые спектакли играют на этом языке.

Приятно было мне видеть этих новых людей, таких неподходящих к тихой, серой Уфе, приятно слушать новые славные песни.

Я рассказал хористам, что и я тоже актер в некотором роде, играл в этом самом театре, даже имел бенефис и получил подарок — вот эти часы!

Кажется, они не очень верили мне. Все щелкали языком и тянули:

— Да-а... Мм...

Сказал я им, что меня хотят отправить в консерваторию. В это уж я и сам не верил. Консерватория тоже не увеличила интереса хористов ко мне. Тогда я однажды в трактире спел им что-то.

— Слухай,— сказали хористы,— чего ж ты не поступаешь к нам?

— А консерватория?

— Да ну ее к бесу, ту консерваторию! У нас вот какая консерватория: ездим из города в город, вот и все! Хорошо, весело!

«Да, заманчиво»,— подумал я.

Пошел к управляющему труппой. Он послушал меня и сказал:

— Что ж, поступайте! Сорок рублей дадим...

Хорошее жалованье! Я совсем было решился поступить к малороссам, но вдруг мне стало жалко столоначальника с гитарой, его добрую жену, которая ухаживала за мною, как мать, и моло-

дую, красивую учительницу, которая обыкновенно выходила на двор с книжкой в руках, как только я начинал петь. Я не был знаком с нею, даже голоса ее никогда не слыхал, но оставить ее в Уфе мне было жалко. А тут еще председатель управы подтвердил, что меня все-таки решено отправить учиться.

Труппа сыграла несколько спектаклей и уехала в Златоуст, откуда должна была перебраться в Самару. На другой день после ее отъезда я проснулся рано утром с ощущением гнетущей тоски о театре. Я чувствовал, что не могу больше оставаться в Уфе. Но уехать мне было не с чем. Но в тот же день я взял в управе ссуду в 15 рублей, купил четвертку табаку, а вечером, раньше обыкновенного, отправился спать на сеновал. Я не решился сказать столоначальнику о том, что ухожу из города, но перед тем как идти спать, почувствовал такой жгучий прилив нежности к нему, к его жене и крепко, благодарно расцеловал их. Невероятно жалко мне было этих людей, и не только потому, что они прекрасно относились ко мне, но так как-то, помимо этого. Пролежав на сеновале часа полтора, я тихонько слез, забрал с собой табак, гильзы и, оставив одеяло, подушку, все мое «имущество», отправился на пристань, «яко тать в нощи».

В 7 часов утра я уже сидел на пароходе, терзаясь тем, что взял в управе ссуду, которую едва ли сумею возвратить.

Приехал в Казань. В Панаевском саду играла оперетка Любимова. Я пошел «наниматься» и застал Любимова в халате. Сидя за столом, он ел салат. Первый раз я видел человека, который ест траву, обильно поливая ее уксусом и маслом. Любимов оказался мрачным юмористом.

— Желаете петь в хоре?— спросил он меня.— Пожалуйста, пойте! Сколько хотите и когда хотите! Днем, ночью. Но денег я вам не буду платить за это, уж извините меня. Мне и тем, которые у меня сейчас поют, платить нечем!

И он стал набивать рот травой.

Не теряя времени, я снова сел на пароход, отходивший в Самару, надеясь застать там малороссийскую труппу. В Самаре жили отец и мать. Я не однажды писал им, что у меня все идет великолепно, что я уже богат. Они отвечали мне, что живут плохо, но это «ничего» и что вообще «славу богу».

Ехал я в темно-синей шевиотовой тужурке, надетой на голое тело. Грудь и шею закрывали гуттаперчевые манишка с воротничком. Галстух был тоже гуттаперчевый, но эдакий красивый, с веселыми крапинками. Неловко было явиться к родителям таким франтом, и, приехав в Самару, я сначала отправился к малороссам. Управляющий труппой насмешливо поглядел на меня узенькими глазками и сказал:

— Теперь вы нам не нужны.

Я, должно быть, побледнел.

— Своих девать некуда,— добавил он, но тотчас же неожиданно предложил:

— За 25 рублей в месяц возьму!

«Черт с тобой!»— подумал я, тотчас же подписал контракт, взял аванс 5 рублей и бегом пустился к родителям.

Их не было дома. На дворе, грязном и тесном, играл мой братишка. Он провел меня в маленькую комнатку, нищенски унылую. Было ясно, что родители живут в страшной бедности. А как я могу помочь им? Пришел отец, постаревший, худой. Он не проявил особой радости, увидав меня, и довольно равнодушно выслушал мои рассказы о том, как я жил, что собираюсь делать.

— А мы плохо живем, плохо!— сказал он, не глядя на меня.— Службы нет...

Из окна я увидал, что во двор вошла мать с котомкой через плечо, сшитой из парусины, потом она явилась в комнате, радостно поздоровалась со мною и, застыдившись, сняла котомку, сунула ее в угол.

— Да,— сказал отец,— мать-то по миру ходит.

Тяжело мне было. Тяжело чувствовать себя бессильным, неспособным помочь.

В Самаре я прожил дня два и отправился с труппой в Бузулук, городок, где по всем улицам ходили огромные свиньи. В садике Общественного собрания тоже гуляли свиньи, куры, овцы. Из Бузулука поехали в Уральск, чтоб играть там в присутствии наследника-цесаревича, но так как у нас было лишнее время, решили заехать в Оренбург и отправились туда степью на телегах.

Стояли знойные летние дни. Мучила жажда. А по обеим сторонам дороги лежали бахчи арбузов и дынь. Разумеется, мы, хористы, пользовались этой сочной благодатью божьей. Избегая жары, мы ехали ночами, и вдруг в одну из ночей нас остановило гиканье каких-то всадников, которые, догнав нас, стали стрелять из ружей.

Что такое? Разбойники?

Управляющий труппой поспешно скомандовал:

— Берите оружие! Вооружайтесь!

Мы живо достали из телег бутафорское оружие: тупые железные шашки, изломанные ружья, расхватали все это и попрятались за телеги. Женщины кричали, визжали, а всадники, окружив нас со всех сторон, постреливали в наш табор. Хорошо еще, что было темно, да и стреляли в нас, должно быть, холостыми зарядами. Мы видели только огоньки выстрелов и черные силуэты лошадей. Признаюсь, я испугался, хотя, вообще говоря, и не трус. Но тут невольно подумал:

«Пропала моя жизнь!»

А управляющий храбро командовал:

— Не сдавайтесь, черти, не сдавайтесь! Держитесь до последнего! Надо продержаться до рассвета!

Но драться было не с кем. Всадники не наступали на час, гарцуя в отдалении и все постреливая. Так мы, «вооруженные», и простояли до утра всем обозом. А когда рассвело, выбрали парламентеров и послали их ко врагу с белыми платками в руках. Всадники, завидя это, собрались в кучу. Некоторые из них спешились и вступили с нашими послами в крикливую беседу. Мы издали слушали крики, недоумевая: в чем же дело? Утро такое хорошее, ясное; восходит солнце; в поле тихий праздник; все вокруг так ласково и мирно, а мы собираемся воевать. Точно сон, нелепый и неприятный. Хочется протереть глаза...

Наконец наши парламентеры воротились и объявили, что все мы должны заплатить казакам по двугривенному с головы за то, что воровали дыни и арбузы. Только-то? Мы немедленно с радостью исполнили требование храброго войска и были отпущены из плена. Но тут одна из наших артисток, напуганная происшедшим, преждевременно разрешилась от бремени. Ее подруги, засучивая рукава кофточек, погнали нас прочь от кибитки роженицы, закричали, засуетились. На эту бабью суету, смеясь, смотрело солнце. Мы, мужчины, пустились в путь, оставив женщин среди поля встречать новорожденного человека.

Всю дорогу до Оренбурга казаки относились к нам более чем недружелюбно. Мне казалось, мы путешествуем по неприятельской стране накануне объявления ею войны России.

Из Оренбурга мы поехали в Уральск, город, поразивший меня обилием грязи и отсутствием растительности. Посредине городской площади стояло красное кирпичное здание — театр. В нем было неуютно, отвратительно пахло дохлыми крысами и стояла жара, как в бане. Мы сыграли в этом склепе для усопших крыс один спектакль, а на следующий день прибыл цесаревич и нас отправили к атаману, где он завтракал, петь песни на открытой сцене. Хор у нас был небольшой, но чудесный. Каждый хорист пел с великой любовью, с пониманием. Я уже тогда был запевалой и с великим увлечением выводил: «Куковала та сиза зозуля», «Ой, у лузи» и прочие славные песни южан.

Торжество угощения наследника происходило на огромном дворе атамана, засаженном чахлыми деревьями. Под их пыльной и редкой листвой была разбита белая полотняная палатка; в ней за столами сидели ряды великолепно одетых мужчин и дам. Странно было видеть такое великолепие в этом скучном, как бы наскоро построенном городе. Две маленькие девочки с распущенными волосами поднесли наследнику цветы, а какой-то толстый человек в казацком кафтане навзрыд плакал.

Пели мы часа три и удостоились получить за это царский подарок — по два целковых на брата. Антрепренеру же подарили перстень с красными и зелеными камнями. Город был обильно украшен флагами. Обыватели, бородатые староверы-казаки,— настроены празднично, но как-то чересчур степенно и скучновато. Мы, хористы, остановились в большом помещении над трактиром; окна нашей квартиры, похожей на казарму, выходили в сторону базарной площади. Кто-то из хористов предложил:

— А что, братья, давайте устроим веселье и мы! Сложимся понемногу, купим водки, колбасы, хлеба, пряников, позовем в гости с базара казачек-торговок! Идет?

Так и устроили. Базарные торговки нимало не удивились, когда мы предложили им посетить нас. Вечером мы пели, плясали, и, наконец, пир наш превратился в нечто подобное римским оргиям. Утром, проснувшись где-то в углу и видя всюду распростертых товарищей, торговок, я почувствовал себя не очень хорошо. И, как всегда, при всех случаях прегрешений моих, с грустью, со стыдом подумал:

«А что если бы Таня Репникова узнала, как я живу, увидала бы эту картину?»

Из Уральска мы снова возвратились в Самару, потом поехали в Астрахань, играли в Петровске, Темир-Хан-Шуре, Узунь-Ада. Началась для меня пестрая, обильная впечатлениями, приятно-тревожная жизнь бродяги. Я уже совершенно свободно говорил и пел по-украински. Мне поручали маленькие роли. Я был доволен этой быстро бегущей жизнью, только иногда сердце сжимала горячая тоска о чем-то.

В Кизил-Арвате меня страшно поразил чугунолитейный завод. Впервые в жизни я видел, как расплавленный металл льется, точно густое красное масло. И особенно удивил меня один рабочий: засучив рукав до плеча, он совал руку по локоть в расплавленную массу, около которой я задыхался от жары, совал руку и вытаскивал ее даже не обожженной. При этом он смеялся. Долго я не мог понять этой магии, пока один из актеров, Иваненко, не объяснил мне фокус.

Прекрасный человек и артист был этот Иваненко, но, как огромное большинство хороших русских людей, он пьянствовал, не щадя себя. Играл он восхитительно, так правдиво, так искренне, что я почти всегда плакал от какой-то необъяснимой радости. Особенно трогало меня, когда он в «Невольниках» пел[21]:

Ой, зийшла зоря, та вечеровая.

Я всегда старался быть приятным и полезным ему, но как обидно было мне видеть его пьяным!

«Сцена — ие Сукоииая слобода,— думалось мне,— не надо бы пить!»

А между тем миогие артисты пили, и крепко.

Был у меия тогда товарищ Коля Кузнецов, земляк мой, казанец. Это был человек чистоплотный, аккуратиый. Он всегда имел простыию — ни у кого из хористов ие было простыни. Ои особеино долго умел сохраиять свое платье незапятнаиным и чистым.

Я рассказываю как будто все о пустяках, о мелочах, о малеиьких людях; но эти мелочи имели для меия огромиое значеиие. Я иа иих воспитывался. Мы ведь все аоспитываемся мелочами. То, чему учат нас Шекспиры, Толстые, генин мира, даже иа разум наш непрочно ложится, а мелочи жизни, как пыль в бархат, проникают в сердце, порою отравляя его, а порою облагоражиаая. И хочется рассказать о малеиьких хороших людях. Большие-то сами о себе расскажут. А эти вот, мелочь, безвестио живущая, безгласио погибающая,— о иих некому вспомиить. А ведь н оии умеют любить; им тоже доступно прекрасное; их тоже мучает жажда хорошей жизни.

Коля Кузиецов был влюблеи в одиу из артнсток труппы. Одиажды, в Асхабаде, ои аызвал меия нз трактира Теусова, где я играл иа бильярде, и предложил мне идтн смотреть бал, устроенный офицерамн. Бал разыгрывался иа даоре офицерского собрания, но иас, конечно, ие пустнлн ао даор. Мы алезлн на забор и стали смотреть на таицующих. Таицевала с офицерами н та артистка, которую любнл Коля. Сидя на заборе, как галка, я адруг заметил, что Коля что-то пьет нз бутылки,а через две-три мииуты я увидел, что он падает с забора.

«Отравился»,— подумал я, прыгая на землю и едва удерживаясь от желаиия позвать на помощь.

Но, к счастью, оказалось, что мальчик хотел заглушить свою ревиость лошадиным приемом водки. Я отвел его домой и, господи! как ои плакал асю ночь до утра. Утешая его, я думал:

«А любовь-то — не шутка!» И немиожко завидоаал человеку, который умеет так сильио любить.

Дорогой из Асхабада до Чарджуя я пережил нечто, что можио назвать и скверным, и смешным, смотря по вкусу. Когда я, сидя в вагоие третьего класса, ел хлеб и колбасу с чесноком, в вагон вошел Деркач, хозяин труппы, челоаек чудовищно и уродлнво толстый.

— Выбрось в окно чертову колбасу! Она воняет,— прнказал ои мне.

— Зачем бросать? Я лучше съем!

Деркач рассвирепел и заорал:

— Как ты смеешь есть при мне это воиючее?

Я ответил ему что-то ароде того, что ему, челоаеку пераого

класса, нет дела до того, чем питаются в третьем. Он одичал еще более. Поезд как раз в это время подошел к станции, и Деркач вытолкал меня из вагона. Что мне делать? Поезд свистнул и ушел, а я остался на перроне, среди каких-то инородных людей в халатах и чалмах. Эти чернобородые люди смотрели на меня вовсе не ласково. Сгоряча я решил идти вслед за поездом. Денег у меня не было ни гроша. Вечерело, но над песками по обе стороны дороги стояла душная муть. Я шагал, обливаясь потом и опасливо поглядывая по сторонам. Мне рассказывали, что в этих местах водятся тигры и другие столь же неприятные букашки. По полотну дороги, вдоль которого я угрюмо шагал, шмыгали ящерицы. Далеко в степи опускалось на песчаные барханы огромное красное солнце. По небу растекался расплавленный чугун. Я чувствовал себя нехорошо: эдаким несчастным Робинзоном до его встречи с Пятницей. Кое-как добравшись до станции, я зайцем сел в поезд, доехал до Чарджуя и, найдя там труппу, присоединился к ней. Деркач сделал вид, что не замечает меня. Я вел себя так, как будто ничего не случилось между нами. Я очень опасался, что он оставит меня в этих странах, где живут тигры, существуют «волосатик», ядовитый паучок «каракурт», скорпионы, тарантулы, лихорадки и, наконец, безглагольные смуглые лица в халатах и чалмах, с белыми зубами людоедов и странным взглядом глаз, которые как бы щекочут вам кожу.

Как сладкий, яркий сон, помню Самарканд с его удивительными мечетями и мальчиками в белых халатиках на дворах мечетей. Жарко, тишина, мальчики, раскачиваясь, учат коран нараспев; где-то кричит отчаянно осел, ревет верблюд. Бесшумно, как тени, проходят восточные люди по узким улочкам среди низеньких белых стен домов. Сонно поют муэдзины.

Бывало, идешь по такой улице, а к тебе подбегает сарт и убедительно, ломаным языком предлагает девочку, показывая на пальцах ее года:

— Дэсит лэт — кочишь? Ую-й, карош. Как живуй, ну! Одинасыт лэт?

Я бегал от этих торговцев. Они возбуждали у меня страх.

Наконец, довольно долго покружившн по Азии, мы вернулись в Баку; на афишах я увидал, что в Тагиевском театре играет французская оперетта m-me Лассаль. В числе артистов были Семенов-Самарский и его жена — Станиславская-Дюран. Я сейчас же пошел к Семенову-Самарскому. Он принял меня радушно и обещал устроить у французов.

В малороссийской оперетке мне жилось не очень легко, и я был рад возможности уйти из нее. Но когда я заявил об этом жене Деркача, комической старухе и на сцене, и в жизни, эта дама дико обозлилась на меня:

— Мы хотели сделать из тебя человека, а что вышло? Что? Свинья вышла!

Такие сцены для меня были не редкость, но так как труппа относилась ко мне довольно равнодушно и я никогда не чувствовал, что из меня пытаются что-то сделать,— неожиданный гнев хозяйки удивил меня. Я удивился еще более, когда хозяин отказал мне выдать паспорт. А когда я стал требовать, он зловеще предложил:

— Пойдем в участок, я передам тебе паспорт при полиции!

Я согласился. Пошли, но дорогой он начал чем-то угрожать мне, повторяя часто:

— Вот мы увидим в полиции, как все это будет! Увидишь!

Признаюсь, мне стало жутко. Я знал, как обращаются с людьми в полиции. А тут еще, как будто в поучение мне, когда мы пришли в участок, там уже кого-то били, кто-то неистово призывал на помощь, умолял о пощаде. Я испугался и сказал хозяину, что паспорта мне не нужно,— я остаюсь в труппе. Мы возвратились в театр почти друзьями. Управляющий труппой был очень доволен этим. Но я все-таки вскоре перестал участвовать в спектаклях малороссийской оперетки. Это было вызвано таким грустным случаем: однажды, играя Петра в «Наталке-Полтавке», я получил телеграмму; в ней было сказано: «Мать умерла. Пришли денег. Отец».

Денег у меня, конечно, не было. Хозяину я был должен. Посидев где-то в углу, погоревав, я все-таки решил попросить у хозяина вперед. За 25 рублей в месяц я играл ответственные роли, тогда как некоторые хористы получали по 40. Выслушав меня, хозяин сунул мне 2 рубля. Я попросил еще.

— Довольно,— сказал он.— Мало ли кто у кого умирает!

Это взорвало, и я перестал ходить на спектакли. А вскоре труппа уехала из Баку. Я остался в городе без паспорта и поступил в хор французской оперетки, где французов было человека три-четыре, а остальные евреи и земляки. Дела оперетки шли рук вон плохо. Но, несмотря на это, мы превесело распевали разные слова, вроде:

— Колорадо, Ниагара, Шарпантье и о-де-ви...

В Баку не очень строго относились к иностранным языкам, и чепуха, которую мы пели, добродушно принималась за чистейший французский язык. Денег мне не платили. Только однажды управляющий труппой нашел, что хористу французской оперетки не подобает гулять в мохнатой текинской шубе, дал мне записку в какой-то магазин, и я получил из магазина драповое на вате пальто.

Но оперетка лопнула, и я буквально остался на улице. Пальто пришлось продать. Питаться нужно было осторожно: только чаем и хлебом. А уже наступила зима. Подул холодный ветер. С неба

посыпалась крупа. Полились бесконечные дожди. Спать на лавках в саду было уже невозможно. Я и двое моих товарищей забирались в деревянный цирк, пустовавший в то время, и спали там на галерке, кутаясь в мою техническую шубу все трое. Шуба была очень обширна, но все-таки ее не хватало на троих, и, должно быть, поэтому мои товарищи внезапно скрылись, ни слова не сказав мне. Теперь одному мне стало теплее спать, но еще труднее жить, и я едва не втяпался в историю, которая могла бы увести далеко за Урал на казенный счет и уже не в качестве певца.

Не помню, при каких обстоятельствах я встретился с молодым человеком, который называл себя бывшим драматическим актером. Он был более храбр и ловок, чем я, и потому, не имея ни гроша в кармане, умел жить в каких-то «номерах» и гостиницах. Он очень убедительно рекомендовал мне этот род жизни, и я согласился попробовать. Мы занимали комнату, жили в ней сутки. Хозяин требовал с нас денег, мы обещали ему заплатить и жили еще сутки, а потом скрывались незаметно в другую гостиницу.

Но однажды мой товарищ ушел один и не возвратился, а хозяин заявил мне, что не выпустит меня на улицу и не даст мне есть, если я не заплачу ему. Как быть? Голодая, я просидел в плену двое суток и, наконец, решился бежать. В комнате был балкончик, выходивший на двор, но на дворе день и ночь толпился какой-то народ. Наконец, я заметил, что карниз под окном соединяется с какой-то стеной, и хотя стена была на высоте второго этажа, возвышаясь почти до крыши, однако — чего не сделаешь с голода? Ночью я выбрался из окна на карниз, дополз кое-как до стены, сел на нее верхом и, усмотрев за нею какую-то темную кучу, прыгнул вниз. Я думал, что это навозная куча, но попал в какие-то обломки жести, железа и очутился на темном, пустынном дворе. Вышел на улицу и отправился в один из темных притонов города, где бывал и раньше в трудные дни. Он всегда был набит какими-то оборванцами. Я пел им песни, а они угощали меня за это. Мне казалось, что среди них есть беглые каторжане. Большинство из этих людей не имело имен, существуя под кличками. Особенно интересовал меня один из них по прозвищу Клык, чернобородый, курчавый человек, с выбитыми зубами, низким лбом и притягивающим взглядом серых глаз. Его нечесаные волосы ниспадали на глаза целой копной. Голос его звучал властно, и было видно, что этот человек пользуется всеобщим уважением. Я был уверен, что этот человек удрал с каторги.

Он относился ко мне очень хорошо, называя меня «песенником» и постоянно уговаривая:

— Пой, брат! Ну, пой, прошу я тебя!

Я пел, а он плакал, иногда навзрыд, точно женщина о люби-

мом человеке, виезапио умершем. Это мне нравилось в нем, и я готов был искреиие привязаться к иему.

Но одиажды сей джеитльмеи предложил вдруг нескольким ребятам, и мне в их числе, пойти вечером на площадь, где был цирк, и зарезать там какого-то торговца, который ходил в штопаной одежде, весь в заплатах и у которого, по уверению Клыка, под заплатами было зашито миожество деиег. «Ребята» отиеслись к этому предложеиию вполие одобрительно, а Клык начал распределять роли. Все делалось так просто, как будто бы грабеж н разбой являлись предприятиями хотя н ие легкимн, ио вполне прнзиаиными обычаем и законом. Клык и мие иазначил роль в этом деле. Я должеи был стоять за углом н следить за полицией. Не согласиться было иевозможно. Хотя эти людн относнлись ко мне прекрасно, ио еслн бы я отказался от участия в «деле», оии, коиечио, избили бы меия.

Когда иаступил деиь, в который решнли зарезать торговца, я не явнлся в притои и больше уже ни разу не показывался туда, боясь, что меня вздуют за «измеиу» нли, что еще хуже, сочтут за шпиоиа.

Но, распростившись с этими людьми, я потерял всякую возможиость пнть и есть. Предлагал себя певчнм в соборный хор, ио безуспешно. Я был так растрепан, грязен, что меня, вероятио, приияли за пьяницу и вора. Начал работать с крючинками иа пристани «Кавказ и Меркурий» по 30 копеек в деиь. Это иемиого поддержало меия. Но тут разразилась холера, сразу прииявшая характер ужасный: люди корчнлись иа улицах, там н тут валялись трупы, которые ие успевали подбнрать солдаты, вымазаиные дегтем. Смерть гуляла по городу, точио губернатор. Крючиики разбежались со страха. Я сиова остался без работы и хлеба, питаясь нсключительио морской опресиеииой водой, которую пнл весь город. В Баку царил иекий хаос довремениый. Власти разбежались. Обыватели издыхали сотнями в деиь, точио мухн осенью. Жизнь остаиовилась. Только иа вокзале кипела работа: стоял грохот н шум. Но я и тут ие мог иайти заработка.

Вдруг фортуиа улыбиулась мие: я нашел на улице ситцевый платок с узелком на одном конце его, а в узелке оказалось четыре двугривеииых. Я тотчас же бросился в татарскую лавку есть ляли-кэбаб, иаелся, пошел иа вокзал н, предложив коидуктору оставшиеся деньги, попросил его отвезти меня в Тифлис. Коидуктор оказался добрым малым. Он взял с меня до Тифлиса только 30 копеек. И вот на тормозной площадке товариого вагоиа я добрался до Тифлиса[22].

Каким-то образом я узиал, что в городе Семеиов-Самарский и что офицер Ключарев собирает оперную труппу в Батум. В эту труппу вступали: Ваидернк и Флята-Вандерик, были выписаиы:

Вальтер, Люценко, Круглов. Средн хорнстов я встретил Нейберга и двух товарнщей, броснвшнх меня в Баку.

Был велнкнй пост. По-русскн петь запрещалось, а потому опера приняла названне нтальянской, хотя итальянцев в ней было только двое: флейтнст в оркестре н хорнст Понтэ, мой знакомый по Баку, очень славный человек. Вскоре меня заставнли петь Оровезо в «Норме», для чего я должен был переписать свою партню по-итальянски русскими буквами. Воображаю, как сладостно звучал нтальянскнй язык в монх устах!

Из Батума перебрались в Кутанс. Здесь я с честью пел кардинала в «Жндовке», Валентина в «Фаусте», ио вскоре кто-то из артистов — черт его побери — украл жену Ключарева, хозяина дела, уехал с нею, н опера разлезлась.

Я воротнлся в Тифлнс с хористами Нейбергом, Кривошеииым и Сесиным. Все четверо мы поселилнсь иа одной квартире. Сесин отличался нзумительной способностью: куда бы он ни приезжал, ои иемедленно находил себе невесту, ежедневно посещал ее, пил, ел, а нногда, пользуясь правами женнха, заиимал у родителей ее немножко денег. В Тнфлисе он тоже немедлеиио нашел иевесту, и это было очеиь полезно для нас: он почти ежедневно приносил нам от нее котлеты, фрукты, хлеб, снабжал нас пятаками н гривенннками. Но, к несчастью, в Тнфлисе ему не повезло. Операцня с невестой быстро расстроилась, н Сеснн исчез из города. Трудно стало нам без жениха.

Товарищи мои скоро устроились куда-то, а я, более ленивый н не так ловко умевший приспособляться к жнзни, остался один н голодный. Хозяйка квартиры, добрая женщииа, не очень настанвала на уплате денег за квартиру, н я, отупевшнй от неудач, спал. Когда спншь, не хочется есть. Одиажды я проспал более 48 часов кряду.

Голодать по два дня я уже привык. Но теперь приходилось жить, не вкушая пнщи по трое суток, по четверо. Это уже не для меня.

Искал я работы, но безуспешно. Костюм у меня был оборваи. Белья вовсе не было, но все-таки я ходил в шляпе. Зашел однажды на лесопильный завод,— рабочне, глядя на шляпу, смеются,— «барин»!

Голодать в Тнфлисе особенно иеприятно н тяжко, потому что здесь все жарят н варят на улицах. Обоняние дразият разные вкусные запахн. Я прнходил в отчаяние, в исступление, готов был просить мнлостынию, но ие решался н, наконец, задумал покончить с собою. Я задумал сделать это так: войду в оружейиый магазин и попрошу показать мие револьвер, а когда он будет в руках у меня, застрелюсь. Теперь поннма́ю, что все это было затеяно н

глупо, и неосуществимо, но тогда я твердо решил покончить с собою так или иначе. Жить мне очень хотелось, но как тут жить?

Когда я стоял у двери оружейного магазина, меня окликнул знакомый голос. Я обернулся и узнал итальянца Понтэ.

— Что с тобою?— тревожно спрашивал он.— Почему у тебя такое лицо?

Я ничего не мог ответить ему. Я заплакал. Узнав, что я голодаю четвертые сутки, Понтэ увел меня к себе. Его жена тотчас же накормила меня макаронами. Съел я их невероятно много, хотя мне было стыдно пред женою Понтэ.

Эта встреча с итальянцем, его радушие и макароны подкрепили мои силы. На другой же день я прочел афишу, которая извещала, что в таком-то саду будет разыгран любительский спектакль. Я пошел в этот сад, встретил у входа в него человека, одетого эксцентрично, как цирковой артист. Он почему-то обратил на меня внимание, стал расспрашивать, кто я, что со мною. Я рассказал. Тогда этот человек, оказавшийся актером Охотиным, увел меня в отдаленную аллею сада и предложил спеть что-нибудь и, послушав, сказал, что даст мне русский костюм, в котором я буду выступать на открытой сцене сада.

Садик был плохонький, тесный. Публика посещала его неохотно. Но я усердно пел, получая по 2 рубля за выход, раза два в неделю. Здесь я познакомился с служащими управления Закавказской дороги и, рассказывая им «за угощение» разные анекдоты, рассказал однажды о моей запутанной жизни. Этот рассказ вызвал общее сочувствие. Мои слушатели, узнав, что я знаком с канцелярской работой, предложили мне подать прошение бухгалтеру дороги. Я подал и был зачислен писцом на жалованье в 30 рублей. Это было тем более кстати, что в ту пору я жил не один. Незадолго пред этим я познакомился с хористкой Марией Шульц, очень красивой девушкой, но, к сожалению, великой пьяницей.

Однажды, в трудные дни голодовки, она предложила мне поселиться у нее. Она очень нравилась мне, хотя лицо ее отекло от пьянства и в поведении было что-то размашистое, неприятное. Но я чувствовал и видел, что у этого несчастного человека сердце доброе и милое. Когда я сказал ей, что нам неудобно будет жить в одной комнате, она просто заметила:

— Ну, какое же неудобство! Когда вы будете раздеваться, я отвернусь, а когда я буду раздеваться — вы отвернетесь!

Это показалось мне достаточно убедительным, и я переехал к ней, в маленькую конурку. Мария спала на кровати у одной стены комнаты, а я — на полу, на какой-то мягкой рухляди, у другой. Вполне естественно, что мы через неделю перестали отворачиваться друг от друга. У нее были кое-какие сбережения, но, ра-

зумеется, мы скоро проели их. Потом она начала таскать в заклад свои юбки, простыни, и, наконец, мы очутились с нею в темном подвале без окон, куда свет проникал только через стекло в верхней филенке двери. Мучительно стыдно было мне жить на средства этой девушки, и велика была радость моя, когда я получил заработок. Теперь я жил «семейно». Возвращаюсь со службы, а Мария готовит на керосинке борщ и поет. Подвал наш чисто выметен. Мы начали понемножку заводить кое-какие хозяйственные вещи. Но мне было ужасно тяжко видеть Марию почти каждый вечер пьяной. Я уговаривал ее бросить пить. Да и сама она, я видел, хотела бы отделаться от пьянства, но воли у нее не хватало. И я добился только того, что она стала прятать водку под кровать, напиваясь ночью, когда я засыпал. Так мы и жили жизнью, в которой было кое-что приятное, но которую я не пожелаю даже и недругу.

Я очень тосковал о театре, и когда ко мне явился кто-то из товарищей хористов с предложением устроить концерт в Коджорах, дачной местности в сорока верстах от Тифлиса, я с радостью согласился на это, взял на службе двухдневный отпуск и отправился с товарищами пешком в Коджоры. Собралось нас человек восемь. Нами предводительствовал хормейстер Карл Вейд, отличный хормейстер, хороший человек и отчаянный алкоголик. Но концерт не состоялся вследствие глубочайшего равнодушия коджорской публики и потому, что на несчастье наше небеса разразились каким-то доисторическим ливнем, ураганом, стихийным безобразием.

Много я видел хороших дождей на своем веку, но никогда не испытывал такого ужаса! Валились деревья, с гор текли пенные потоки, летели камни, ревел ветер, опрокидывая нас, с неба лились ручьи, чуть не в руку толщиной. Под этим ливнем мы возвращались в Тифлис, боясь опоздать на службу. Я боялся этого больше всех. Подвигались мы едва-едва. Иногда приходилось становиться на четвереньки, чтобы ветер и вода не сбросили нас с дороги в пропасть сбоку ее. Но все-таки дошли благополучно. Обсушившись, я отправился на службу, но к полудню почувствовал сильнейший озноб и боль в горле. Меня тотчас же отправили в железнодорожный лазарет и там поместили в отдельную комнату. Оказалось, что у меня дифтерит.

«Пропадет голос!»— с ужасом подумал я. Тревожило меня и то, что Мария Шульц, не зная о болезни моей, вероятно, страшно беспокоится. Я послал ей записку. Но когда Мария пришла, ее, конечно, не пустили ко мне.

В лазарете было мучительно скучно. Меня, кажется, забыли в нем. Доктор не приходил, и я валялся день за днем на койке, одетый в какой-то арестантский халат. Хотелось есть, а мне давали

только какой-то жиденький супец, хотя я чувствовал себя вполне здоровым. Я умолял, чтоб меня отпустили домой, но сторож заявил мне, что через неделю придет доктор и тогда — может быть.

Через неделю да еще — может быть!

«Пойдите вы к черту!» — решил я, тихонько пробрался в чулан, где лежало мое платье, переоделся, вылез в окно и убежал домой.

Но когда я на другой день пришел на службу, меня не пустили заниматься, так как из лазарета дано было знать, что я убежал. Я чуть не со слезами доказывал начальству, что совершенно здоров, и, наконец, добился, что меня послали к доктору, который и признал меня здоровым.

Вскоре я получил письмо от Семенова-Самарского. Он писал, что, если я хочу, он может устроить меня рублей на сто в Казань, в оперу Перовского на вторые роли. Можно получить аванс на дорогу. Я вспыхнул великой радостью и тотчас телеграфировал: «Жду аванса», и через некоторое время мне перевели из Казани четвертной билет. В тот же день я отказался от службы и объявил моей подруге, что уезжаю. Жалко было мне ее, очень жалко, но театр — прежде всего! Я купил банку какао, Мария сварила его, и мы устроили прощальный пир, попивая какао и распевая песни.

Но тут случилось нечто неожиданное. Давно уже сослуживцы мои говорили мне, что у меня хороший голос и что мне следовало бы поучиться петь у местного профессора пения Усатова, бывшего артиста императорских театров. И вот, в день отъезда из Тифлиса, я вдруг решил:

— Пойду к Усатову! Чем я рискую?

Пошел. Когда меня впустили в квартиру певца, прежде всего под ноги мне бросилась стая мопсов, а за ними явился человечек низенького роста, круглый, с закрученными усами опереточного разбойника и досиня бритым лицом.

— Вам что угодно? — не очень ласково спросил он.

Я объяснил.

— Ну, что ж, давайте покричим!

Он пригласил меня в зал, сел за рояль и заставил меня сделать несколько арпеджий. Голос мой звучал хорошо.

— Так. А не поете ли вы что-нибудь оперное?

Так как я воображал, что у меня баритон, то предложил спеть арию Валентина. Запел. Но когда, взяв высокую ноту, я стал держать фермато, профессор, перестав играть, пребольно ткнул меня пальцем в бок. Я оборвал ноту. Наступило молчание. Усатов смотрел на клавиши, я на него — и думал, что все это очень плохо. Пауза была мучительная. Наконец, не стерпев, я спросил:

— Что же, можно мне учиться петь?

Усатов взглянул на меня и твердо ответил:

— Должно.

Сразу повеселев, я рассказал ему, что вот — собираюсь ехать в Казань петь в опере, буду получать там 100 рублей; за пять месяцев получу 500 рублей; сто проживу, а четыреста останутся, и с этими деньгами я ворочусь в Тифлис, чтобы учиться петь.

Но он сказал мне:

— Бросьте все это! Ничего вы не скопите! Да еще едва ли и заплатят вам! Знаю я эти дела! Оставайтесь здесь и учитесь у меня. Денег за учение я не возьму с вас.

Я был поражен. Впервые видел я такое отношение к человеку. А Усатов говорил:

— Ваш начальник — знакомый мой. Я напишу ему, чтоб он вновь принял вас на службу.

Окрыленный неизведанной радостью, я бросился с письмом Усатова к моему начальнику, но оказалось, что мое место было уже занято. Убитый этим, я снова возвратился к Усатову.

— Ну, что ж, напишу письмо другому!— сказал он и отправил меня к владельцу какой-то аптеки или аптекарского склада, человеку восточного типа. Этот, прочитав письмо, спросил меня, знаю ли я какие-нибудь языки.

— Малороссийский,— сказал.

— Не годится. А латинский?

— Нет.

— Жаль. Ну, вы будете получать от меня 10 рублей в месяц. Вот вам за два вперед!

— А что нужно делать?

— Ничего. Нужно учиться петь и получать от меня за это по 10 рублей в месяц.

Все это было совершенно сказочно. Один человек будет бесплатно учить меня, другой мне же станет платить за это деньги!

С авансом из Казани у меня было 45 рублей. Усатов велел мне снять комнату получше и взять пианино на прокат. Если я возвращу аванс, я буду не в состоянии сделать этого. Тогда я написал в Казань, что внезапно захворал и не могу приехать.

Это, конечно, нехорошо. Но я утешаю себя тем, что многие, и часто, поступают гораздо хуже ради более низких целей.

○

Домашние мои дела шли довольно плохо. Моя подруга становилась все более несдержанной, и я ничем не мог помочь ей. В пьяном виде она была довольно сварлива, и часто это ставило меня в положения, которых я хотел бы избежать. Однажды она поругалась с женою городового, жившей на нашем дворе. Городовиха назвала ее кличкой, зазорной для женщины. Я, в свою очередь, обругал городовиху, а вечером явился ее супруг, начал угрожать

мне, что упечет меня туда, куда Макар не гоняет телят, ворон не заносит костей, и даже еще дальше. Наконец, он бросился бить меня, но, хотя я и очень боялся полиции, однако опыт казанских кулачных боев послужил мне на пользу, и городовик был посрамлен мною.

Дом, в котором жил я с Марией, был густо набит странным сортом людей, которые интересовались всем, кроме самих себя. Некоторые же из сожителей по дому усиленно интересовались мною. Так, например, какой-то бородатый, свирепого вида человек, одетый всегда в белую блузу и почти всегда полупьяный, любил науськивать на меня свою собаку.

Человек этот смотрел на все так, как будто весь мир надоел ему смертельно, а я — особенно. Собака у него была большая и тоже свирепая. Бывало, иду я по двору, а он убеждает собаку:

— Гектор, возьми его, дьявола, пиль, Гектор! Куси его, шарлатана!

Собака не торопясь шла ко мне. Я прижимался к стене и умоляюще смотрел на нее, на ее хозяина. Он рычал, собака подражала ему. Эта забава очень не нравилась мне, а человек возбуждал у меня чувство страха.

Особенно поразил он меня в тот день, когда я собрался идти к Усатову. Я очень много пел в этот день и, выйдя из комнаты в сени, услыхал сверху лестницы грозный голос:

— В дьякона бы тебя, чертов сын, а ты тут жить мешаешь всем, сволочь настоящая!

Я немедленно скрылся в подвал. Мне было тяжело среди этой дикой публики, а Мария делала мою жизнь еще более тяжелой, пропивая вещи, со всеми ссорясь. Однажды, проходя мимо какого-то духана, я увидал, что она пляшет лезгинку, а трактирные обыватели гогочут, щиплют ее, пьяную и жалкую. Я увел ее домой. Но она злобно сказала мне, что когда мужчина пользуется ласками женщины, он должен платить ей за это, а я — голоштанник и могу убираться ко всем чертям. Мы поругались, и Мария уехала в Баку. Очень огорчил меня ее отъезд. Она была единственным человеком, с которым я мог поделиться и горем, и радостью. Не скажу, что я очень любил ее, и не думаю, чтобы она меня любила, — нас, вероятно, связывала общность положения; но это все-таки была крепкая, дружеская связь. А кроме того, женщина, как я уже сказал, всегда являлась для меня силой, возбуждавшей лучшее в сердце моем.

На уроках Усатова я познакомился с его учениками. Их было человек пятнадцать. Все — люди разного положения и достатка: офицеры, чиновники, дамы из общества. Был среди них Иосиф Комаровский, теперь помощник режиссера в Большом театре, бас Старченко, человек самонадеянный и до смешного самолюбивый,

и Павел Агнивцев, который впоследствии сошел с ума. Я очень увлекался его чудесным голосом, и мне нравилась его солидная манера держаться на людях.

В доме Усатова все было чуждо и необычно для меня: и мебель, и картины, и паркетный пол, и чай с бутербродами, которые так великолепно приготовляла жена моего учителя, Мария Петровна. Очень удивляло меня и то, что ученики, нисколько не стесняясь, хохотали при профессоре и его жене, рассказывали друг другу разные истории и вообще держались совершенно свободно, как равные. Я впервые видел такие отношения, и хотя они мне нравились, но усвоить их я не решался. Был я тогда очень отрепан и грязноват; и хотя в баню ходил часто, но держать себя в чистоте не мог: у меня была одна рубаха, которую я сам стирал в Куре и жарил на лампе, чтоб истребить насекомых, прочно поселившихся в ней.

Однажды на уроке Усатов сказал:

— Послушайте, Шаляпин, от вас очень дурно пахнет. Вы меня извините, но это нужно знать! Жена моя даст вам белья и носков,— приведите себя в порядок!

Я был сконфужен до слез. Я тогда еще не понимал, что если мы делаем добро людям, так не стесняемся формой. Я взял сверток белья и на следующий урок пришел чисто вымытый, выбритый. Усатов снова обратился ко мне с предложением — обедать у него. Я поблагодарил, но обедать не пошел, это уж было совсем не по силам для меня! Видел я, как они обедают! За столом прислуживает девушка, подставляя разные тарелки; на столе лежат салфетки, масса ножей, вилок, ложек. А кто знает, какая ложка для чего и что каким ножом нужно резать?

Но все-таки Усатовы заставили меня обедать у них, и я претерпел немалые мучения при этом. Подавались кушанья, не виданные мною. Я не знал, как надо есть их. В тарелке с зеленой жидкостью плавало яйцо, сваренное вкрутую. Я стал давить его ложкой, оно, разумеется, выскочило из тарелки на скатерть, откуда я его снова отправил в тарелку, поймав пальцами. Зрители смотрели на мои операции молча, но неодобрительно, я чувствовал это. Претерпев эти пытки несколько раз, я, конечно, научился есть, не смущая соседей такими выходками, как, например, погружение пальцев в солонку или выковыривание ногтем мяса из зубов. Но это дорого стоило мне. К тому же Усатов имел благородную привычку говорить обо всем с чарующей простотой, от которой у меня зеленело в глазах.

— Шаляпин, не надо шмыгать носом во время обеда!— советовал он.

Но платков у меня не было, а когда пища горяча и вкусна, как же можно не шмыгнуть носом?

— Если вы будете есть с ножа, то разрежете себе рот до ушей,— поучал Усатов.

Затем убеждал меня сидеть за столом прямо, не трогать ножом рыбу и вообще очень усердно занимался моим светским воспитанием.

Однажды он велел мне разучить арию из «Фенеллы» и романс Бахметьева «Борода ль моя, бородушка», а когда я разучил эти вещи, он отправил меня знакомиться с кружком любителей музыки, помещавшимся в доме Арцруни, на Грибоедовской улице. В этом кружке устраивались ученические и любительские спектакли, и он существовал независимо от известного «Тифлисского артистического кружка». Я познакомился с любителями и стал аккуратно посещать собрания кружка.

На одном из концертов пела барышня в пенсне, с черными глазками, задорно вздернутым носиком, одетая в какое-то воздушное платье. Пела она романс Брауна:

Плыви, моя гондола,
Озарена луной,
Раздайся, баркарола,
Над сонною рекой...

Певица показалась мне неземной красавицей. Ее маленький гибкий голосок очаровал меня. Я аплодировал ей, забыв все на свете, и ушел с концерта в состоянии восторга. Между прочим я видел, как она протянула из-за кулисы руку и некто на сцене поцеловал ее.

«Эх,— подумал я,— есть же такие счастливцы!»

Спустя несколько дней Усатов объявил мне, что я буду выступать на концертах кружка, а кружок даст мне за это стипендию. Он подарил мне фрак. Но Усатов был маленький и толстый, а я — длинный и худой. По счастью, у меня были приятели портные. Они довольно ловко приспособили фрак к размерам моего скелета.

Наступил день первого моего дебюта в кружке[23]. Я вышел на сцену и запел: «Борода ль моя, бородушка». Публика засмеялась, хотя и добродушно. Я был уверен, что смеются над фраком, но оказалось — надо мной: пел я о бороде очень трогательно, но никаких признаков бороды в ту пору на лице моем не было. Со сцены я казался совершенным мальчишкой. Но когда я покончил с бородой, мне охотно аплодировали, и, раскланиваясь, я заметил среди публики барышню, которая задела меня за сердце.

«Вот для кого надо петь!— решил я.— Но что петь?»— и я спел на бис «Любви все возрасты покорны».

Мне показалось, что барышня аплодирует более восторженно, чем вся другая публика.

После концерта танцевали, и аккомпаниаторша вдруг предложила познакомить меня с этой барышней. Я молча согласился и пошел к ней, через весь зал, по блестящему полу, пошел на кривых подгибавшихся ногах. Барышня тепло пожала мне руку, наговорила комплиментов. Я отвечал ей невпопад и думал:

«Какой я дурак, как я неуклюж!»

Если б она предложила мне проводить ее пешком из Тифлиса в Архангельск, я, конечно, согласился бы; если б я знал, где она живет, я ходил бы под ее окнами. Я был влюблен со всею силой юности.

Тут ко мне подошел итальянец Фарина, один из членов кружка, и объявил, что я буду получать у них 15 рублей в месяц, и предложил мне помогать им всем, чем я могу помочь. Разумеется, я с радостью согласился и стал принимать деятельное участие во всех затеях кружка: пел в концертах, играл в драме — Разлюляева в «Бедность не порок», Несчастливцева в «Лесе», Петра в «Наталке-Полтавке»,— ставил декорации, чистил лампы, заведовал бутафорией и вообше работал на совесть.

Занятия у Усатова продолжались своим чередом. Профессор был чрезвычайно строг и мало церемонился с учениками, особенно такими, каков был я. Если у меня что-либо выходило плохо, он выковыривал дирижерской палочкой из банки нюхательный табак и громко нюхал, а то закуривал папиросу в палец толщиной. Это были явные признаки его недовольства и раздражения.

Слыша, что голос ученика начинает слабеть, Усатов наотмашь бил ученика в грудь и кричал:

— Опирайте, черт вас возьми! Опирайте!

Я долго не мог понять, что это значит — «опирайте». Оказалось, надобно было опирать звук на дыхание, концентрировать его.

Увлеченный работой в кружке и переживая волнения влюбленности, я стал учиться менее усердно и частенько выучивал уроки не очень твердо. В этих случаях я прибегал к такой уловке: ставил на фортепьяно раскрытые ноты, а сам, отойдя в сторону, скашивал глаза и читал с листа. Но Усатов заметил это и однажды ловко встал между нотами и мною, закрыв их. Я перестал петь. Тогда он бесцеремонно начал колотить меня палкой, приговаривая:

— Лодырь, лодырь, ничего не делаешь!

Эти истязания стали повторяться довольно часто и понудили меня принять свои меры защиты. Инструмент стоял четверти на полторы от стены, я отодвинул его еще на вершок, и, когда Усатов замахивался на меня палкой, я убегал за фортепьяно. Он был толст и не мог достать меня, только кричал и топал ногами.

Но однажды я так рассердил его, что он швырнул в меня нотами и закричал неистово:

— Вылезай, черт проклятый! Вылезай, я тебя понял!

Я вышел. Он с наслаждением отколотил меня палкой, и мы снова начали урок.

Впоследствии, встречаясь с ним, мы вспоминали эти уроки палкой и оба хохотали. Хороший человек был мой учитель!

Усатов приготовил со мной третий акт «Русалки»[24] для спектакля в музыкальном кружке, а кроме того, серенаду Мефистофеля и трио. Худой и длинный, я был очень смешон в костюме Мефистофеля, но пение публике понравилось. Особенно же велико было ее впечатление, когда я начал петь Мельника:

Да, стар и шаловлив я стал.

И теперь помню, как жутко тихо стало в зале, когда я спел эту фразу. Мне страшно аплодировали, когда я кончил. Публика даже встала. А на следующий день я прочитал в газете «Кавказ» заметку, в которой автор ее сравнивал меня со знаменитым Петровым. Заметка была подписана — Корганов. Я знал, что это был офицер-сапер, знаток и любитель музыки. Впоследствии он написал книгу о Бетховене.

Прочитав эту заметку, я с трепетом душевным почувствовал, что со мною случилось что-то невероятное, неожиданное, чего у меня и в мечтах не было. Я, пожалуй, сознавал, что Мельник спет мной хорошо, лучше, чем я когда-либо пел, но все-таки мне казалось, что заметка преувеличивает силу моего дарования. Я был смущен и напуган этой первой печатной хвалой. Я понимал, как много от меня потребуется в будущем. Усатов тоже хвалил меня:

— Ну что, лодырь?— говорил он, похлопывая меня по плечу.— То-то вот! Вот так-то!

Я не решился сказать ему, что читал заметку Корганова. Совестно было.

Тем временем я продолжал встречаться с барышней. Ее звали Ольга. Отец ее, присяжный стряпчий, относился к ней довольно равнодушно. Она жила с матерью, в маленькой красивой квартирке. Мамаша — простая женщина — смотрела на жизнь очень реально. Я скоро заметил, что ей больше всего нравятся те богатые армяне, которые обращают внимание на ее дочь. Вообще говоря, в мамаше было что-то странное и, пожалуй, противное.

Ольга училась в Петербургской консерватории, играла на рояле. Она очень хорошо и картинно рассказывала мне о Петербурге, о том, как хорош этот город, как забавно кататься зимою на вейках, и вообще она была очень интересной, очень милой девушкой. Но взгляд у нее был гордый, эдакий «растопающий презрение».

Я стал часто бывать у нее, хотя это не очень нравилось мамаше. Ольга аккомпанировала мне. Я пел. Я любил ее больше, чем она меня. Я чувствовал, ей что-то мешает отнестись ко мне так беззаветно, как я относился к ней. Но все-таки наши отношения вскоре приняли вполне определенный характер, после чего она рассказала мне, что у нее уже был роман с тем композитором, который написал любимый ею романс «Плыви, моя гондола».

— Теперь этот человек живет в Америке,— сказала она.

Мне подумалось, что, может быть, именно эта история мешала ей отнестись ко мне так искренне, как я относился к ней, и что теперь, когда я все знаю, моя возлюбленная почувствует себя ближе ко мне. Но этого не случилось. Покровительственное отношение мамаши к богатым армянам, возмущая меня, возбуждало мою ревность. Я начал нервничать. Однажды мне показалось, что Ольга, аккомпанируя мне, нарочно фальшивит и путает меня. Тогда я сказал ей довольно грубо:

— Не хочу заниматься с вами!

Она швырнула в меня коробку конфет и вышла из комнаты. Я остался один, ошеломленный. Это так странно было. Человек, который казался мне духовно тонким, который несомненно был интеллигентнее меня, швыряет в меня, как в собаку, чем попало. Посидев некоторое время один, я пошел домой, чувствуя, что случилось что-то непоправимое. Свет померк предо мною, и в течение долгого времени, до новой встречи с Ольгой, я чувствовал себя точно отравленным или в тяжелом похмелье. Спать я не мог. Кровать качалась подо мною, точно лодка на воде. Наконец, у меня не хватило сил, и я пошел к Ольге, но встретил ее на улице. Она первая подошла ко мне, протянула руку и дружески попросила меня не придавать значения ее глупой вспышке.

Мы помирились.

Но вскоре разыгралась история еще глупее. Однажды, когда мы с Ольгой ехали в фаэтоне, мы увидали, что нас заметила мамаша, которая не была осведомлена об отношениях между нами. Мы с Ольгой, несколько встревоженные, заехали в магазин, купили чего-то и отправились на квартиру. Дверь оказалась запертой, значит, мамаша еще не пришла. Я поставил самовар, и, ожидая мамашу, мы сидели, мирно беседуя. Я говорил Ольге, что мне хочется поступить на сцену,— тяжело мне все-таки учиться на чужие средства. Просил ее не оставлять меня и, если случится, ехать вместе со мною.

В это время за шкафом около кровати раздался какой-то странный звук, как будто что-то лопнуло. Мы бросились к шкафу и — каково наше изумление, когда за шкафом оказалась мамаша. Возмущенная своим открытием и тем, что мы тоже открыли ее, она начала колотить и меня, и дочь стулом. Ольга крикнула

мне, чтоб я уходил. Я ушел и всю дорогу хохотал, как безумный, не потому, что мне было смешно, а от нервного потрясения. И было мне жалко, до слез жалко любовь мою за то, что в нее вторгается пошлость.

Полагая, что после такой сцены Ольга должна оставить мать, я послал ей письмо, в котором известил, что жду ее и что мы сумеем прожить на 35 рублей в месяц — все, что я имел тогда. Мне не ответили на мою записку, и я заключил, что, видимо, Ольга помирилась с матерью. Так оно и было, к недоумению моему. Я снова стал бывать у Ольги, как раньше, но юношеский романтизм мой заволокло серое облако каких-то сомнений и подозрений.

В конце лета стали говорить, что зимою в казенном театре будет играть опера Любимова и Форкатти. Я еще не знал ни одной оперы целиком, но все-таки спросил Усатова, не попробовать ли мне поступить на сцену.

— Отчего же нет? Попробуем! Будете и петь и учиться у меня. Надо только выучить несколько опер. «Русалка» и «Фауст» — это ваши кормильцы, так и знайте! Надо еще выучить «Жизнь за царя»[25].

Я выучил эти три оперы. В один прекрасный день к Усатову явился Любимов слушать Агнивцева и меня. Агнивцев понравился ему, и он заключил с ним контракт по 250 рублей в месяц. А я не понравился, хотя пел третий акт «Русалки» — то, за что меня хвалили больше всего.

«Далек еще я от того, чтоб играть на сцене», — с грустью подумалось мне.

Но кто-то посоветовал Любимову послушать меня еще раз в любительском кружке. Он послушал, и на этот раз я понравился ему.

— Я могу заплатить вам полтораста рублей в месяц, — предложил он.

«Эко хватил, — подумал я. — Я бы и за половину пошел!»

Заключили контракт. Я стал ходить на репетиции и однажды услыхал, как дирижер Труффи говорил кому-то:

— Какой кароши колос у этот молодой мальшик!

Я страшно обрадовался.

О

Сезон начали «Аидой». Все шло очень хорошо, но вдруг Амнерис зацепилась платьем за декорацию и никак не могла отцепиться. Я, верховный жрец, помог ей, приподняв шлейф. А на другой день прочел в газете строгий выговор рецензента: недопустимо, чтоб верховный жрец носил шлейф Амнерис!

Вскоре вышло как-то так, что весь басовый репертуар лег на мои плечи, и я, неожиданно для себя, занял в опере первенствующее положение.[26] Этому особенно помогли «Паяцы» Леонкавалло, впервые поставленные в Тифлисе. Роль Тонио легко укладывалась в диапазоне моего голоса, и я довольно удачно играл ее. Опера ставилась часто и шла с неизменным успехом.

Я готовил роли, как блины пек. Бывало, сегодня назначат роль, а завтра ее надо играть. Если бы у меня еще раньше не образовалась известная привычка к сцене, уменье держаться на ней, напряженная, спешная работа была бы, наверное, и мучительна, и пагубна для меня. Но я был уже давно «театральным человеком». У меня выработалась способность не теряться на сцене, и я слишком любил свое дело для того, чтобы относиться к нему легкомысленно. И хотя у меня не было времени изучать новые роли, я все-таки учил их на ходу, по ночам. Каждая роль брала меня за душу.

Я продолжал ходить к Усатову. Он иногда похваливал меня, иногда строго распекал. Я всегда внимательно и с любовью слушал поучения этого человека, который, вытащив меня из грязи, бескорыстно отдавал мне свой труд, свою энергию и знания. Как учитель пения, он был, так сказать, механический учитель, преподаватель внешних приемов техники. Но он хорошо знал музыку и любил ее. Он часто собирал всех нас, учеников, и рассказывал нам о том или ином музыкальном произведении, объясняя их достоинства, указывая недостатки, воспитывая мой вкус.

Однажды в музыкальном кружке была поставлена сцена в корчме из «Бориса Годунова». Я играл пристава. И вот, когда Варлаам начал петь свою тягостную, внешне нелепую песню, в то время как на фоне аккордов оркестра Самозванец ведет разговор с шинкаркой, я вдруг почувствовал, что со мною случилось что-то необыкновенное. Я вдруг почувствовал в этой странной музыке нечто удивительно родное, знакомое мне. Мне показалось, что вся моя запутанная, нелегкая жизнь шла именно под эту музыку. Она всегда сопровождала меня, живет во мне, в душе моей и более того — она всюду в мире, знакомом мне. Это я теперь так говорю, а тогда я просто почувствовал какое-то благоговейное слияние тоски и радости. Мне хотелось плакать и смеяться. Первый раз я ощутил тогда, что музыка — это голос души мира, ее безглагольная песнь.

В один из последних дней сезона мне дали бенефис за то, что я «оказал делу больше услуг, чем ожидали от меня», как выразился управляющий труппой. Я поставил сразу две оперы. «Паяцы» и «Фауста» целиком. Я был вынослив, как верблюд, и мог петь круглые сутки. За эту страсть к пению меня даже с квартиры выгоняли.

Но накануне бенефиса умер комендант Тифлиса, генерал Эрнст, человек, очень похожий на скелет человечий. Был он невероятно сух, костляв. Лицо землистое, глаза мертвые. Про него рассказывали множество анекдотов, один другого смешнее. Например, едет он в непогоду по улице и видит военного писаря в галошах и белых перчатках.

— Стой!— кричит Эрнст,— сними галоши!

Писарь снял и вытянулся, стоя в грязи.

— Вытри галоши руками!

Писарь вытер грязь с галош перчатками.

— Надень галоши и ступай на двое суток под арест.

Говорили, что когда он начинал ругать жену, она садилась за рояль и играла гимн, а генерал тотчас становился во фронт. В театре у нас он сидел всегда в ложе над оркестром, как раз над ударными инструментами и медью. Однажды, заметив, что трубы, поиграв немножко, молчат, он решил что это недопустимый беспорядок, вызвал директора театра и спрашивает:

— Это почему же трубы не играют?

— У них паузы.

— Что? А жалованье они получают тоже с паузами?

— Жалованье получают, как все.

— Потрудитесь же сказать им, чтобы они в следующий раз играли без пауз! Я не потерплю лентяев!

Когда я пел Гремина[27], Эрнст спросил кого-то:

— Кто этот молодой человек?

Ему сказали.

— Гм-м... странно! Я думал, что он из генеральской семьи. Он очень хорошо играет генерала.

Потом он пришел ко мне за кулисы, похвалил меня, но сказал, что костюм мой не полон — нет необходимых орденов.

— И перчатки паршивые! Когда вы будете петь генерала Гремина еще раз, я вам дам ордена и перчатки!

И, действительно, в следующий раз он явился в театр задолго до начала спектакля, велел мне надеть костюм и, тыкая меня пальцем в живот, грудь, плечи, начал командовать:

— Во-фронт! Пол-оборота направо! Кругом — арш!

Я вертелся, маршировал, вытягивался струной и заслужил генеральское одобрение.

Вынув из платка звезду и крест, генерал нацепил ордена на грудь мне и сконфуженно сказал:

— Послушайте, Шаляпин, вы все-таки потом возвратите мне ордена!

— Конечно, ваше превосходительство!

Еще более сконфузившись, генерал объяснил:

— Тут был один — тоже бас. Я дал ему ордена, а он их, знаете... того, пропил, что ли, черт его возьми! Не возвратил, знаете...

Так вот этот чудак и умер как раз накануне моего бенефиса. Я испугался, вообразив, что спектакль отменят. Но не отменили. Спектакль имел большой успех. Собралось множество публики, мне подарили золотые часы, серебряный кубок да сбора я получил рублей 300.

А Усатов вытравил со старой, когда-то поднесенной ему ленты слово «Усатову», написал «Шаляпину» и поднес мне лавровый венок.

Я очень гордился этим!

Сезон кончился. Что делать дальше? Естественно, что мне захотелось ехать в Москву, центр артистической жизни. Усатов одобрил мое намерение и дал мне письма к управляющему конторой императорских театров Пчельникову, к дирижеру Альтани, Барцалу, режиссеру, и еще кому-то.

В середине мая рано утром я с Агнивцевым отправился на почтовую станцию. Агнивцеву не повезло в опере. Он бросил петь в середине сезона. Пришла на станцию Ольга с матерью. Я начал уговаривать ее ехать со мною. Она отказалась. Ее отношения ко мне давно уже приняли характер того любопытства, с которым смотрят на акробата в цирке: свернет он себе шею в этот вечер или завтра. Я чувствовал это обидное отношение, но все-таки любил девушку. И когда лошади потащили нас вдоль Ольгинской улицы на Военно-Грузинскую дорогу, сердце мое мучительно сжалось.

По Военно-Грузинской дороге я ехал первый раз. Я много слышал о дивной красоте ее, но я ничего не видал, потому что все время плакал, хотя и стыдно было пред товарищем, который дружески, но безуспешно утешал меня И только за Анануром величественная красота Кавказа немного успокоила меня.

Во Владикавказе мы решили дать концерт. Сняли зал, напечатали афиши, билеты, но ни одного билета не продали, и концерт не состоялся. Это не обескуражило нас. Агнивцев предложил ехать в Ставрополь, где живет его родственник-офицер, способный помочь нам. Поехали в Ставрополь. По скучной пыльной дороге прибыли в еще более скучный город и тотчас отправились к родственнику. Он принял нас тепло и радушно, охотно начал хлопотать об устройстве концерта, а мы с Агнивцевым стали искать аккомпаниатора.

Нам сказали, что в городе есть пианистка, ученица Рубинштейна, дали ее адрес. И вот мы стоим пред маленьким домиком со стеклянной террасой, беседуя с женщиной в подоткнутой до колен юбке, с грязной тряпкой в руке. Она сообщила нам, что ее барыне сейчас нехорошо, так что барыня легла в постель.

— А все-таки я скажу ей, что кавалеры пришли.

Пригласила нас войти в комнату, а сама исчезла. Мы сели. Откуда-то из-за стены до нас долетали тяжелые вздохи, стоны. Наконец, приоткрылась дверь, и вошла женщина. Лицо у нее было синее, глаза болезненно расширены.

— Я, действительно, ученица Антона Григорьевича Рубинштейна, но сейчас ни аккомпанировать, ни вообще заниматься музыкой не могу! — объявила она и тотчас же исчезла, крикнув кому-то: — Беги за бабкой!

Мы ушли, унося с собою некоторое недоумение. У ворот мы снова встретили бабу в подоткнутой юбке. Она вертела головой направо и налево, очевидно, соображая, куда ей бежать. Когда я спросил ее, чем больна хозяйка, баба спокойно сообщила:

— Родить собралась...

Признаюсь, это вообще прекрасное намерение в данном случае показалось нам несвоевременным и огорчило нас.

Но родственник Агнивцева отправил нас к другой аккомпаниаторше. В ту эпоху, очевидно, все музыканты Ставрополя были женского пола. На этот раз мы увидали пред собой молодую блондинку с пышными волосами, видимо, очень веселую. Она смеялась над всем, что мы говорили ей.

— Так вы хотите, чтобы я аккомпанировала вам? — спрашивала она, заливаясь смехом. — Да ведь я с Левиным играла! Понимаете? С самим Левиным!

Мы оба смутились, не зная, кто этот Левин.

Но все-таки просили ее помочь нам, очень усердно просили. Однако она решительно сказала:

— Я не могу аккомпанировать артистам, которые никому не известны! Но я могу дать вам записку к одной барышне...

Слово «барышня» она очень подчеркнула. Мы с благодарностью взяли записку и отправились к «барышне». Пришли на окраину города, в глухую улицу к длинному забору, за которым среди бурьяна возвышался небольшой покосившийся домик. На крыльце дома лежала собака, похожая на кусок войлока. По двору развешано белье. Мы долго по очереди стучали в запертые ворота. Наконец, какая-то очень недоверчивая женщина, расспросив подробно, кто мы, откуда и зачем, впустила нас во двор и вызвала на крыльцо дряхлую старушку с трясущейся головой.

Агнивцев, как бывший офицер, элегантно расшаркался перед нею и спросил, здесь ли живет m-elle такая-то.

— Зачем вам ее?

— А вот у нас письмо к ней.

Убежденный, что имеет дело с бабушкой аккомпаниаторши, Агнивцев подал ей послание блондинки, и вдруг мы увидали, что старушка вскрывает его.

— Виноват,— сказал Агнивцев,— письмо адресовано m-elle...

— Мамзель — это я,— не без гордости сказала старушка.

Мы поняли, почему так весело смеялась блондинка, рекомендуя нам «барышню». Прочитав письмо, старушка сказала нам, что уже лет тридцать не подходит к роялю.

Наше положение становилось безвыходным. Но какой-то добрый человек оповестил нас, что в городе есть еще одна аккомпаниаторша. Пошли к четвертой. Эта жила в каком-то овраге и оказалась женою околодочного надзирателя, женщиной очень миловидной и приветливой. Выслушав нашу просьбу, она страшно покраснела и сказала нам:

— Видите ли, я мало училась, играю только для себя и едва ли пригодна вам.

Мы умолили показать нам ее искусство. Играла она отчаянно, не имея никакого представления о ритме и движении пьесы. Ноты читала плохо, но все-таки кое-как мы ее научили. Я был все-таки настолько музыкален, что сам замедлял темп, когда она путала, но Агнивцев уже если начинал петь, то «чесал» до конца, не справляясь с аккомпанементом и не обращая внимания на него. Я решил, что во время концерта буду сидеть с женою околодочного у рояля и тыкать пальцем в ноты, в то место, куда убежит Агнивцев за время, пока она разбирается в нотах.

Как бы то ни было, но концерт состоялся и прошел не без успеха. Особенно доволен был околодочный!

На другой день, взяв билеты третьего класса, мы поехали в Москву. Дорогой какие-то милостивые государи ловко втянули меня в игру в три туза, и я проиграл 250 рублей. Было стыдно, и я ничего не сказал об этом Агнивцеву.

Москва, конечно, ошеломила нас, провинциалов, своей пестротой, суетой, криком. Как только мы наняли комнату, я бросился смотреть Большой театр. Грандиозное впечатление вызвали у меня его колонны и четверка лошадей на фронтоне. Я почувствовал себя таким ничтожным, маленьким перед этим храмом.

На следующий день отправился в контору императорских театров[28]. В передней сидели сторожа с орлами на позументах, и было ясно, что они смертельно скучают. Бегали какие-то люди с бумагами в руках, с перьями за ушами. Все это мало было похоже на театр. Сторож взял у меня письмо, недоверчиво повертел его в руках и стал лениво спрашивать:

— Это от какого Усатова? Кто он таков? Подождите!

Я присел на скамью-ящик — типичная мебель строго казенного учреждения, в ней обычно хранятся свечи, сапожные щетки, тряпицы для стирания пыли. Сидел час, полтора, два. Наконец, попросил сторожа напомнить обо мне г. Пчельникову. После некоторых пререканий сторож согласился «напомнить», ушел и при-

близительно через полчаса сообщил мне, что г. Пчельников принять меня не может и велел сказать, что теперь, летом, все казенные театры закрыты.

Внушительно, хотя и не очень вежливо.

Альтаин и Авраменко жили в Пушкине. Я поехал к ним, был принят ими весьма любезно, но и они тоже сказали мне, что сезон закончен и что голоса пробуют у них, в казне, великим постом.

Но для меня великий пост уже наступил: денег у меня почти не было. Мы с Агинвцевым записались в театральное бюро Рассохиной[29]. Я отдал туда мои фотографии, афиши, вырезки из газет. Рассохина пожелала слышать мой голос, и, видимо, он понравился ей.

— Отлично!— сказала она.— Мы найдем вам театр!

Скоро деньги у меня и совсем исчезли. Мы с Агинвцевым обедали в трактире за 50 копеек. Мне все еще не хотелось сознаться товарищу, что я проиграл деньги, и я стал отказываться ходить обедать с ним. Но одному сидеть в конуре да еще без обеда было скучно, и дня через два я сказал товарищу, в чем дело. Он страшно изругал меня и предложил есть на его счет,— после я заплачу ему.

Павлуша Агинвцев был очень милый и добрый человек, но он был раздражающе аккуратен. Если он расходовал 7 копеек, то записывал за мною 3½. Это, конечно, правильно, однако и скучно же!

— Да запиши ты за мной 4 копейки!— просил я его.

Он возражал вполне резонно:

— Зачем же? Половина семи — 3½, половина пяти — 2½...

От этой дружеской арифметики я уходил на Воробьевы горы и оттуда любовался величием Москвы, которая, как все на свете, издали кажется красивее, чем вблизи. Сидя там в одиночестве, я с тревогой и грустью думал о себе, вспоминал мою жизнь, Тифлис, где мною было изжито немало счастливых часов, думал об Ольге, которой писал длинные письма, все более редко получая ответы на них. Не удалась мне моя первая юношеская любовь...

Прошло с месяц времени. В начале июля я получил от Рассохиной повестку, приглашавшую меня явиться в ее бюро. Захватил с собою ноты и побежал. В зале бюро сидел огромный детина с окладистой бородою, кудрявый, в поддевке, эдакий широкогрудый, густобровый богатырь. На груди у него висело фунта три брелоков. Смотрел он на всех внушительно и сердито. Вот это — настоящий московский антрепренер.

— Лентовский,— сказали мне.

Я уже слышал это знаменитое имя и немножко струсил; а Лентовский, осмотрев меня с ног до головы, сказал Рассохиной:

— Можно.

— Пойте,— предложила Рассохина.

Я запел арию из «Дон-Карлоса», глядя в затылок аккомпаниатора.

Послушав немного, Лентовский сказал:

— Довольно. Ну, что вы знаете и что можете?

Я рассказал, что знаю. А вот что могу — этого не знаю!

— «Сказки Гофмана»[30] пели?

— Нет.

— Вы будете играть Миракля. Возьмите клавир и учите. Вот вам сто рублей, а затем вы поедете в Петербург, петь в «Аркадии».

Все это: лаконизм Лентовского, сто рублей, его густые брови, брелоки — вызвало у меня подавляющее впечатление. Вот как действуют московские антрепренеры! Я подписал контракт[31], даже не прочитав, что подписываю, и, счастливый, бросился домой. Вскоре я подписал еще контракт на зимний сезон в Казань, к Уковскому, но в бюро мне сказали, что Уковский требует гарантию в том, что я действительно приеду, и поэтому я должен подписать вексель на 600 рублей.

Я подписал и поехал в Петербург, дружески простившись с Агнивцевым.

Ему все не везло. За последнее время у него еще начались какие-то недоразумения с голосом: он перестал петь баритоном и запел тенором. Прожив тяжелую жизнь, полную неудач и разочарований, он несколько лет тому назад, будучи крестьянским начальником в Сибири, буйно помешался и помер.

По дороге в Петербург я представлял себе этот город стоящим на горе, думал увидеть его белым, чистым, утопающим в зелени. Мне казалось, что он не может быть иным, если в нем живут цари.

Было немножко грустно, увидать многочисленные трубы фабрик и тучу дыма над крышами, но все-таки своеобразная, хмурая красота города вызвала у меня сильное впечатление.

«Аркадия» тоже представлялась мне роскошным, невиданным садом, но оказалось, что это нечто вроде Панаевского сада в Казани, так же тесно застроенное, с такой же деревянной роскошью. В саду шли какие-то спектакли. На открытой сцене пела великолепная шансонетная певица Паола Кортэз. Я ежедневно ходил слушать ее, впервые видя столь талантливую женщину. Я не понимал, что она пела, но любовался ее голосом, интонациями, жестами. Ее песенки проникали куда-то глубже уха.

Прошло недели две. Явился Лентовский, и начались какие-то беспорядочные репетиции, неладные спектакли. Оказалось, что хозяин предприятия не Лентовский, а буфетчик, и у него с Лентовским тотчас же начались не только ссоры, но и драки. Знаме-

нитый московский импрессарио походя был буфетчиком, занятый этим делом, не особенно много обращал внимания на оперу. К тому же его увлекала феерия «Волшебные пилюли», для которой он пригласил весьма искусных акробатов. Они лазили по деревьям, проваливались сквозь землю при громе и молнии, их топили, давили, вешали. Все это было очень забавно, но в большом количестве — надоедало.

Я играл Миракля[32], но «Сказки Гофмана» успеха не имели. Публика не ходила в сад. Я должен был получать 300 рублей в месяц, но, кроме сотни рублей, данной мне в Москве, не получил ничего. Часто я обращался к знаменитому антрепренеру с просьбой дать мне два-три рубля. Он давал полтинники. А мне уже надоело голодать, да и неловко как-то заниматься этим в столице.

В конце сезона со мною случилось комическое, но неприятное происшествие. Познакомился я в саду с какими-то двумя дамами, одна из которых, по твердому убеждению Лентовского, была шпионкой. Но я интересовался ею отнюдь не с этой стороны. Однажды я поехал с нею и ее подругой куда-то на извозчике. Ноги у меня были длинные, и, сидя в пролетке, я должен был выставить их на улицу. Поворачивая за угол, извозчик задел моими ногами фонарный столб. Я взвыл от боли, но мне стало еще хуже, когда я увидал, что сапог мой разлетелся вдребезги. Дамы завезли меня к себе на квартиру, растерли ушибленную ногу, но они не могли починить сапог!

Я очень настойчиво просил у Лентовского денег на сапоги, но он не дал. К счастью, у меня были новые резиновые галоши. Они блестели, как лаковые сапоги. И я долго гулял в них по улицам великолепной столицы.

Сезон в «Аркадии» кончился скандально. Мне нужно ехать в Казань, а денег нет. Тут кто-то предложил мне вступить в оперное товарищество, которое собиралось ставить спектакли в Панаевском театре.

— У меня подписано условие в Казань.

— Это пустяки — условие! Условие — это ерунда!

Странно. Я думал несколько иначе. Я был убежден, что если условие заключено, необходимо выполнить его. К тому же я подписал вексель на 600 рублей. Я задумался.

Уезжать из Петербурга не хотелось. Мне нравились широкие улицы, электрические фонари, Нева, театры, общий тон жизни.

Однажды я пошел в Панаевский театр, где собрались уже все члены товарищества во главе с дирижером Труффи, знакомым мне, пошел и сказал, что готов вступить в труппу. Я был хорошо встречен.

И вот я заседаю с хорошими товарищами, мы подписываем какие-то бумаги, достаем откуда-то деньги, репетируем. Вдруг, по

случаю смерти императора Александра III, объявили, что все театры будут закрыты на шесть недель. Но мы начали «хлопотать», и нам милостиво разрешили петь.

Спектакли пошли у нас удачно[33]. Мне лично удалось быстро обратить на себя внимание публики, и ко мне за кулисы начали являться разные известные в музыкальном мире люди. Всем нравилось, как я пою Бертрама в «Роберте-Дьяволе». В. В. Андреев сообщил, что мною интересуются в Мариинском театре, а вскоре, вслед за этим, мне предложили сходить туда и спеть что-нибудь Направнику.

Надо сказать, что однажды, когда я пел в «Фаусте» «заклинание цветов», публика единодушно, к моему искреннему удивлению, потребовала повторить арию. Это удивило и товарищей по сцене — раньше на эту арию как-то не обращали внимания. И вот, когда я решил пойти к Направнику, В. В. Андреев посоветовал мне спеть именно «заклинание цветов». Направник был очень сухой человек, необщительный, сдержанный. Никогда нельзя было узнать, что нравится ему, что — нет. Прослушав меня, он не сказал ни слова. Но вскоре я узнал, что мне хотят устроить пробу на сцене Мариинского театра, в присутствии директора. Я знал, что этому театру нужен бас, так как знаменитый Мельников в то время уже кончил свою карьеру.

Разумеется, я не мечтал занять его место и был очень встревожен, когда мне предложили для пробы приготовить арию Руслана — одну из коронных Мельникова. Проба состоялась. Но ария Руслана, видимо, не удовлетворила моих экзаменаторов и испытателей. Мне предложили спеть еще что-нибудь. Я спел четвертый акт «Жизни за царя» — арию и речитатив. Арию я пел, как поют все артисты, а речитатив — по-своему, как исполняю его и теперь. Кажется, это вызвало у испытателей мои впечатление, лестное для меня. Помню, Фигнер подошел ко мне, крепко пожал мою руку, и на глазах его были слезы. На другой день мне предложили подписать контракт, и я был зачислен в состав труппы императорских театров.

Рад я был этому? Не помню, но, кажется, не очень, потому что в то время радостей у меня было много. Продолжая петь в Панаевском театре, я усердно продолжал развивать мои знакомства. Я хорошо подружился с В. В. Андреевым, у которого по пятницам собирались художники, певцы, музыканты. Это был мир новый для меня. Душа моя насыщалась в нем красотою. Рисовали, пели, декламировали, спорили о музыке. Я смотрел, слушал и жадно учился. Часто с этих пятниц гурьбою отправлялись в ресторан Лейнера — излюбленное место артистов, и там тоже беседовали и пели до рассвета. Тут я познакомился с Мамонтом

Дальским, в ту пору молодым и пользовавшимся успехом у публики.

Я часто выступал в студенческих концертах и на благотворительных вечерах. Однажды за мной приехал В. И. Качалов, в то время студент и распорядитель на вечере. Он приехал в карете. Это мне страшно понравилось. До того я видел, что в каретах разъезжают только знатные дамы да архиереи. А теперь — не угодно ли? — я сам еду в карете!

Ах, как я был тогда молод и, скажу прямо, хорош в наивности своей! В. И. Качалов что-то говорил мне, о чем-то спрашивал, но я отвечал ему невпопад, поглядывая в окно и вспоминая детство, Казань, ночи, которые я спал в экипажах, когда работал у скорняка. От этой кареты также исходил приятный запах кожи и какой-то особенной материи.

Когда я вышел на эстраду Дворянского собрания[34], я был поражен величественным видом зала, его колоннами и массой публики. Сердца коснулся страх, тотчас же сменившийся радостью. Я запел с большим подъемом. Особенно удались мне «Два гренадера». В зале поднялся неслыханный мною шум. Меня не отпускали с эстрады. Каждую вещь я должен был петь по два, по три раза и, растроганный, восхищенный настроением публики, готов был петь до утра.

Мои приятели искренне поздравляли меня с успехом. Все говорили, что это сослужит мне большую службу и в казенном театре. Разумеется, я жил в восторге и все чаще выступал на благотворительных вечерах, на студенческих концертах. Вскоре дошло до того, что однажды мы с Дальским провели курьезный вечер. Нас пригласили участвовать в каком-то концерте, но карету за нами не прислали. Мы решили, что если за нами не едут, так мы сами приедем. Но куда? Отправились в какой-то зал и спрашиваем распорядителей концерта — не участвуем ли мы у них?

— Нет, не участвуете, к сожалению, но если б вы пожелали принять участие...

Мы раздеваемся, исполняем свои номера и едем на следующий концерт. Снова попали не туда, где нас ждут. Однако и здесь я пел, Дальский декламировал. Побывав не без удовольствия для самих себя и для публики в четырех концертных залах, мы так и не попали туда, куда были приглашены.

Я был отчаянно провинциален и неуклюж. В. В. Андреев усердно и очень умело старался перевоспитать меня. Уговорил остричь длинные, «певческие» волосы, научил прилично одеваться и всячески заботился обо мне. Это было необходимо, потому что со мною происходили всяческие курьезы. Так, например, пригласили меня в один очень барский дом на чашку чая. Я напялил на

себя усатовский фрак, блестяще начистил смазные сапоги и храбро явился в гостиную. Со мною рядом сели какие-то очень веселые и насмешливые барышни, а я был безобразно застенчив. Вдруг чувствую, что кто-то под столом методически и нежно пожимает мне ногу. По рассказам товарищей я уже знал, что значит эта тайная ласка, и от радости, от гордости немедленно захлебнулся чаем.

«Господи,— думал,— которая же барышня жмет мою ногу?»

Разумеется, я не смел пошевелить ногою, и мне страшно хотелось заглянуть под стол. Наконец, не стерпев сладкой пытки, я объявил, что мне нужно немедленно уходить, выскочил из-за стола, начал раскланиваться, и вдруг вижу, что один сапог у меня ослепительно блестит, а другой порыжел и мокрый. В то же время из-под стола вылезла, облизываясь, солидная собака; морда у нее испачкана ваксой, язык грязный. Велико было мое разочарование, и хохотал я, как безумный, шагая по улице в разноцветных сапогах.

Андреев сказал мне, что чай пить во фраках не ходят и что фрак требует лаковых ботинок.

О

В контракте с дирекцией казенного театра было сказано, что я имею право на три дебюта и что если я не понравлюсь на этих дебютах, контракт будет сочтен недействительным. Я тотчас же заказал визитные карточки «Артист Императорских театров». Мне очень льстило это звание. Я гордился им. Первый дебют мне дали в «Фаусте»[35]. Уже тогда я мечтал сыграть Мефистофеля так, как играл его впоследствии и теперь играю, но начальство приказало мне надеть установленный им костюм, а грим, сделанный мною по-своему, с отступлением от принятого шаблона, вызвал в театре странное и насмешливое отношение ко мне. Это меня несколько смутило, расхолодило, и, кажется, я спел Мефистофеля не очень удачно.

Затем приказали мне петь Цунигу в «Кармен». Эту роль я исполнил с комическим оттенком и вызвал ею лучшее впечатление.

Главный режиссер спросил меня, не знаю ли я Руслана, и пояснил мне, что на исполнение мною этой роли будет обращено особенное внимание дирекции. Я в то время уже заразился той самонадеянностью, которая, кажется, свойственна всем молодым артистам. Я уже испытал успех в Панаевском театре, на благотворительных концертах, получал цветы от поклонниц, частенько слышал сзади себя свое имя, произносимое особенным, волнующим шепотом. Похвалы товарищей, газетные рецензии — все это,

вместе взятое, вскружило мне голову, и я думал о себе уже как о выдающемся артисте.

Зная, как скоро я могу учить роли, я сказал режиссеру, что в три недели я могу выучить не одного, а двух Русланов, если нужно.

— Учите,— приказал он.

Я тотчас нашел аккомпаниатора и на скорую руку, за три недели, якобы выучил партию. Но вот наступил день спектакля[36]. Дирижирует Направник. Я нарядился русским витязем, надел толщинку, наклеил русую бородку и вышел на сцену. С первой же ноты я почувствовал, что пою плохо и очень похож на тех витязей, которые во дни святок танцуют кадриль и лансье в купеческих домах. Поняв это, я растерялся, и, хотя усердно размахивал руками, делал страшные гримасы, это не помогло мне.

Дирижер, сидя за пюпитром, тоже делал страшное лицо и шипел на меня:

— Шш!

На другой день в газетах писали, что некто Шаляпин, молодой артист, пел Руслана весьма скверно. Упрекали дирекцию за то, что она после Мельникова поручает такую роль, как Руслан, музыкально невежественному молокососу. И еще немало горьких истин было сказано по моему адресу. Слава богу, что это позорище совершилось в самом начале моей карьеры! Это послужило мне на пользу, отрезвило меня, заставило серьезно задуматься над самим собою и делом, которому я служил. Нахальство и самонадеянность, которыми я был заражен, как рукою сняло с меня!

Мне назначили новые репетиции и дали петь Руслана еще раз. Я пел несколько лучше, но, испытывая страх вороны под дулом ружья, внутренне трепетал. У меня замирало сердце, мне не хватало дыхания.

Дебюты кончились. Меня оставили на службе и поручили много ролей. Забрав казенные клавиры, я переехал на лето в Павловск, вместе с моим однолетком Вольф-Израэлем, виолончелистом Мариинского театра, и ежедневно начал ходить к Тасхину, отличному музыканту и аккомпаниатору, доброму товарищу, разучивая с ним мои партии. Жил скромно: гулял по парку, ловил рыбу и размышлял, как надо играть ту или другую роль.

Мои товарищи и знакомые единодушно говорили мне:

— Вам надо работать! Голос у вас — недурной, но вам не хватает работы!

Я не особенно ясно понимал, что это значит — работать. Я думал, что мне нужно как можно больше петь вокализы, экзерсисы. Я делал это. И все-таки слышал:

— Вам надо работать!

Но никто не мог толково объяснить мне, что и как я должен работать.

Начался сезон, но и тут «работать» мне не пришлось. Мне не давали петь[37]. Я спел только Руслана и пошабашил. Потом в прекрасной старой опере Чимарозы «Тайный брак» я несколько раз играл графа. Играл Цунигу, и больше ничего! Это очень тревожило меня, и я утешался лишь пением в благотворительных концертах.

Но концерты требовали чуть не каждый раз свежую рубашку. Я получал 200 рублей в месяц, но так как, служа в Панаевском театре, я подписывал все бумаги, какие предлагали мне подписать, и подписал бы даже приговор, осуждавший меня на смертную казнь, то оказалось, что на меня обращено какими-то людьми взыскание всех долгов Панаевского товарищества! Поэтому, как только я поступил в казенный театр, вслед за мною в кассу его посыпались повестки, исполнительные листы и прочая строгозаконная бумага. С меня взыскивали и 500 рублей, и 716, и тысячу, и, наконец, даже пять тысяч. Так как я в суд не ходил, боясь судебных учреждений, то решения суда состоялись заочно и всегда не в мою пользу.

В кассе театра с меня вычитали половину жалованья, и я получал в месяц сто рублей. На эти деньги трудно было жить! Наверное, я платил бы эти неведомые мне долги лет шестнадцать, если бы за меня не вступился М. Ф. Волькенштейн. Он взял у меня доверенность, выиграл два последних взыскания и освободил меня от необходимости работать на чужого дядю.

В театре дела мои шли все хуже. Я знал, что всякий раз, когда кто-нибудь из состава театрального совета предлагал дать мне роль, большинство голосов отвергало это предложение. Разнообразные чехи прямо говорили, что если дать роль Шаляпину, так это будет «сплошной позор». До некоторой степени я заслужил такое отношение тем, что спел Руслана скверно. Однако оно казалось мне несправедливым. Если я плох, поучите меня! Но учили меня тоже плохо.

Очень может быть, что я был неуклюж на сцене. Может быть, мои жесты были несовместимы с ритмом, но я был уверен, что я знаю и чувствую русский язык лучше, глубже, чем знают его чехи. А режиссер Палечек поучал меня:

— Ви поэте — шляпа! Не «шляпа», а «шля-а-па» надо петь! Ви понимаэтэ: «шля-а-па»!

Он говорил:

— Когда ви поспешнсь ис-за кулису со вашем длинном ногом...

А тут еще Дальский, читая недельный репертуар, пилил меня:

— Нужно быть таким артистом, имя которого стояло бы в

репертуаре по крайней мере дважды в неделю. А если артиста в репертуаре нет, значит, он не нужен театру.

И указывал мне на Александринский театр:

— Вот, смотри: понедельник, «Гамлет», играет Дальский, среда, «Женитьба Белугина», еще раз Дальский, пятница, «Без вины виноватые», снова Дальский. А вот: «Русалка», поет Корякин, а не Шаляпин; «Рогнеда», поет Чернов, а не Шаляпин.

Эти реплики волновали меня.

— Что же делать? — спрашивал я товарища.— Не дают мне играть!

— Не дают, уйди, не служи!

Легко сказать — уйди, а куда? С горя я шел в ресторан Лейнера. Частое посещение мною этого ресторана создало в публике легенду о моем непробудном пьянстве. Чем дальше шел сезон, тем больнее и трудней становилось мне. Особенно угнетали меня репетиции. На них меня учили все: режиссер, суфлер, хористы и даже, кажется, плотники.

В. В. Андреев особенно близко к сердцу принимал мои неудачи и старался всячески быть полезным мне, расширяя круг знакомств, поучительных для меня.

Однажды он привел меня к Тертию Филиппову[38], о котором я уже слышал как о человеке значительном в мире искусства, приятеле Островского, поклоннике всего самобытного. Здесь я увидел знаменитую «сказительницу» Орину Федосову. Она вызвала у меня незабываемое впечатление. Я слышал много рассказов, старых песен и былин и до встречи с Федосовой, но только в ее изумительной передаче мне вдруг стала понятна глубокая прелесть народного творчества. Неподражаемо прекрасно «сказывала» эта маленькая, кривобокая старушка с веселым детским лицом о Змее Горыныче, Добрыне, о его «поездочках молодецких», о матери его, о любви. Предо мною воочию совершалось воскресение сказки, и сама Федосова была чудесна, как сказка.

А когда сели за ужин, начал рассказывать И. Ф. Горбунов, поразивший меня талантом своим не менее, чем Федосова. Впервые видел я, как человек двумя-тремя словами, соответствующей интонацией и мимикой может показать целую картину. Слушая его бытовые сценки, я с изумлением чувствовал, что этот человек магически извлекает самое существенное из жизни Бузулуков, Самар, Астраханей и всех городов, в которых я бывал и откуда вынес множество хаотических впечатлений, отложившихся на душе моей серой пылью скуки.

Я пел разные романсы и трио «Ночевала тучка золотая» с Корякиным и еще кем-то, причем Корякин так мощно произносил слова «тихонько», что стекла в окнах звенели. Тертий Филиппов отнесся ко мне очень ласково.

В другой раз меня повели к нему слушать удивительного мальчика, виртуоза на фортепьяно. Мальчик был худенький, чахлый и какой-то незаметный. Но когда он сел к инструменту и начал играть, я даже недоуменно оглянулся, услыхав звуки неописуемой силы и нежности. Казалось, мне показывают некий таинственный фокус. Мальчик был — Гофман.

Чем больше видел я талантливых людей, тем более убеждался, как ничтожно все то, что я знаю, как много нужно мне учиться. Но как учиться, чему?

Беседуя с Дальским, я не раз говорил ему, что искусство, которому я служу, непонятно мне, не удовлетворяет меня. Я жалел, что не играю в драме, потому что, мне кажется, пение не может выразить так много, как живое слово. Дальский, конечно, соглашался со мною, и тогда у меня явилась настойчивая мысль: нельзя ли соединить оперу с драмой?

В конце сезона режиссер Кондратьев заявил мне, что я буду петь Мельника[39] в «Русалке».

— Мне кажется, что это — не моя роль,— сказал я, вспомнив, как холодно приняла публика Тифлиса мое исполнение этой роли.

Но Кондратьев обругал меня глупцом и приказал готовиться к спектаклю, назначенному утренним в прощеное воскресенье. Когда я учил роль Мельника, Дальский предложил мне прочитать ему вступительную арию. Я прочитал.

— Мне кажется,— сказал Дальский,— ты неверно понимаешь характер Мельника. Это — не вертлявый, бойкий мужичонка, а солидный, степенный мужик.

Я тотчас понял мою ошибку. В Тифлисе я играл Мельника именно вертлявым мужичонком.

В прощеное воскресенье я спел Мельника с большим успехом — первым и единственным за весь сезон. Мне много аплодировали, поднесли венок, но среди товарищей по сцене успех мой прошел незамеченным. Никто не поздравил меня, никто не сказал ласкового слова. А когда я шел за кулисы с венком в руках, режиссер, делая вид, как будто все это не касается его, отвернулся от меня и равнодушно засвистел.

Помимо неуспехов моих, мне противно было ходить в театр из-за отношения начальства к артистам. Я был уверен, что артист — свободный, независимый человек. А здесь, когда директор являлся за кулисы, артисты вытягивались перед ним, как солдаты, и пожимали снисходительно протянутые им два директорских пальца, слащаво улыбаясь. Раньше я видел такое отношение только в канцеляриях. Здесь оно казалось мне неуместным. Однажды режиссер сделал мне строгое замечание за то, что я в Новый год не съездил к директору и не расписался в «книге визитов». Но мне казалось унизительным выражать начальству почте-

ние через швейцара, да я, кажется, и не знал, что существует такая церемония. Было и еще немало мелочей, которые очень тяготили меня. Я перестал гордиться тем, что считаюсь артистом императорских театров.

За весь сезон помню только одно приятное впечатление — знакомство с Римским-Корсаковым, когда готовили «Ночь под рождество»[40]. С огромным интересом смотрел я на молчаливого, вдумчивого композитора, в его глаза, скрытые за двойными очками. Казалось, что к нему относятся не лучше, чем ко мне, незаметному человеку. Помню, как бесцеремонно вычеркивали целые страницы его оперы, как он морщился, протестовал, а ему с каменной настойчивостью доказывали, что если оперу не сократить, она покажется публике скучной и длинной.

Может быть, сокращающие люди были правы, потому что часто интересное представление и прекрасная музыка действительно не нравились публике, и она говорила:

— Как это скучно! Русские композиторы всегда такую тоску наводят!

Не нравилось, если в опере нет таких арий, как, например, «На земле весь род людской»,— и говорили:

— Вот «Трубадур»— это я понимаю...

И вообще русская музыка была не в почете, как мне казалось.

Однажды мне захотелось спеть в концерте «Трепак» Мусоргского. Эта вещь страшно нравилась мне. На репетиции у артистки, которая устраивала концерт, я встретил известного в то время музыкального критика. Он должен был аккомпанировать на концерте.

— Почему вы поете «Трепак»?— спросил он.

— Мне очень нравится.

— Но ведь это же страшная мерзость,— сказал он любезно.

— Все-таки я спою ее.

— Ваше дело, пойте!— сказал он, пожав плечами.— Дайте мне ноты, чтоб я мог хорошенько просмотреть их дома.

Ноты я ему дал, но, не надеясь, что он способен хорошо аккомпанировать произведению, к которому относится так резко и несправедливо, я просил Длусского аккомпанировать мне на концерте. Критик, говорили, очень обиделся на меня.

На концерте, когда я спел «Трепака», мне стало ясно, что и публика не любит такие вещи.

Впоследствии, приехав в Петербург с Мамонтовской оперой, я пел в концертах ряд вещей, над которыми много работал, но критик отнесся к ним и ко мне весьма недоброжелательно. Впрочем, мне думается, что критика и недоброжелательство — профессии родственные.

В конце Пушкинской улицы, за маленькой площадью, на которой стоит крошечный Пушкин, возвышается огромное здание, похожее на цейхгауз — вещевой склад. Это — Пале-Рояль, приют артистической богемы Петербурга[41]. В мое время сей приют был очень грязен, и единственное хорошее в нем, кроме людей, были лестницы, очень отлогие. По ним легко было взбираться даже на пятый этаж, где я жил в грязненькой комнатке, напоминавшей «номер» провинциальной гостиницы. В портьерах, выцветших от времени, сохранилось множество пыли, прозябали блохи, мухи и другие насекомые.

В темных коридорах всегда можно было встретить пьяненьких людей обоего пола. Скандалы, однако, разыгрывались не очень часто. В общем же в Пале-Рояле жилось интересно и весело. Дальский жил в одном коридоре со мною. К нему постоянно приходили актеры, поклонники, поклонницы. Он охотно ораторствовал с ними, зная все на свете и обо всем говоря смело, свободно. Я внимательно вслушивался в его беседы.

Часто бывал у нас старик Гулевич, рассказчик, живший в числе «призреваемых» в «Убежище для артистов». Это был человек своеобразно остроумный. Он сам создавал удивительные рассказы о том, как ведут себя римские папы после смерти, как Пий IX желал прогуляться по Млечному Пути, что делается в аду, в раю, на дне морском. На страстной неделе Гулевич сказал мне:

— У нас в «Убежище», конечно, тоже будут пасху встречать, но я приду к тебе.

В субботу он явился с какими-то узелками в руках. Я обрадовался, думая, что он принес пасхальных яств и питий для разговенья, обрадовался потому, что у меня в кармане ни гроша не было. Но оказалось, что Гулевич притащил десяток бумажных фонариков и огарки свечей.

— Вот,— сказал он,— сам делал целую неделю! Давай развесим их, а в 12 зажжем! И будет у нас иллюминация!

Когда я сказал ему, что фонарики — это хорошо, а разговеться нам нечем, старик очень огорчился. На несчастье, дома никого не было. Дальский и другие знакомые ушли разговляться — кто куда. Грустно было нам.

Вдруг Гулевич поглядел на икону в переднем углу, подставил стул, снял ее и понес в коридор, говоря:

— Когда актерам грустно, они не хотят, чтобы ты грустил с ними.

В коридоре он поставил икону на подоконник лицом к стеклу. Вдруг является человек в ливрее и говорит:

— Вы господин Шаляпин? Г-жа такая-то просит вас пожаловать к ней на разговенье!

Эта г-жа была очень милой и знатной дамой. Меня познакомил с нею Андреев, и я часто пел в ее гостиной. Я отправился, взяв пальто у коридорного,— мое пальто заложили или пропил кто-то из соседей. В столовой знатной дамы собралось множество гостей. Пели, ели, смеялись, но я помнил о старике Гулевиче, и мне было неловко, скучно. Тогда я подошел к хозяйке и тихонько сказал ей, что хочу уйти, дома у меня сидит старик, ждет меня, так не даст ли она мне разных разностей для него.

Она отнеслась к моей просьбе очень просто, велела наложить целую корзину всякой всячины, дала мне денег, и через полчаса я был в Пале-Рояле, где Гулевич, сидя в одиночестве и меланхолически поплевывая на пальцы, разглаживал свои усы.

— Черт побери,— сказал он, распаковывая корзинку,— да тут не только водка, а и шампанское!

Тотчас же принес икону, повесил ее на место и объяснил:

— Праздновать вместе, а скучать — каждый по-своему!

Мы чудесно встретили пасху, но на следующий день, проснувшись, я увидел, что Гулевич лежит на диване, корчится и стонет.

— Что с тобой?

— Черт знает! Не от доброй души дали тебе все это, съеденное нами! Заболел я...

Вдруг вижу, что бутылка, в которой я держал полосканье для горла, пуста.

— Позволь,— куда же девалось полосканье?

— Это было полосканье?— спросил Гулевич, подняв брови.

— Ну да!

— Гм... Теперь я все понимаю. Я, видишь ли, опохмелился им, полосканьем,— сознался старик, поглаживая усы.

В таких вот смешных и грустных полуфарсах проходила моя «домашняя» жизнь в Пале-Рояле, а за кулисами театра я все более чувствовал себя чужим человеком. Товарищеских отношений с артистами у меня не было. Да я и вообще не наблюдал их на сцене казенного театра.

Что-то ушло из души моей, и душа опустела. Казалось, что, идя по прекрасной широкой дороге, я вдруг дошел до какого-то распутья и не знаю — куда идти. Что-то необходимо было для меня, а — что? Я не знал.

Кончился сезон. Я получил какие-то роли для изучения к будущему сезону и раздумывал, куда бы мне поехать на лето. Как вдруг пришел знакомый баритон Соколов и предложил мне ехать на Всероссийскую выставку в Нижний[42]. Он восторженно рассказал мне о составе труппы, о задачах, поставленных ею, и я решил ехать.

Я еще никогда не бывал на Волге выше Казани. Нижний сразу очаровал меня своей оригинальной красотой, стенами и башнями кремля, широтою водного пространства и лугов. В душе снова воскресло счастливое и радостное настроение, как это всегда бывает со мною на Волге.

Снял я себе комнатку у какой-то старухи на Ковалихе и сейчас же отправился смотреть театр, только что отстроенный, новенький и чистый. Начались репетиции. Я познакомился с артистами, и между нами сразу же установились хорошие товарищеские отношения. В частных операх отношения артистов всегда проще, искреннее, чем в казенной. Среди артистов был Круглов, которому я поклонялся, посещая мальчишкой казанский театр.

Вскоре я узнал, что опера принадлежит не г-же Винтер, а Савве Ивановичу Мамонтову, который стоит за нею. О Мамонтове я слышал очень много интересного еще в Тифлисе от дирижера Труффи, я знал, что это один из крупнейших меценатов Москвы, натура глубоко артистическая. Но Мамонтова в Нижнем еще не было. У г-жи Винтер устраивались после спектаклей интересные вечера, на которых собиралась вся труппа. На этих вечерах я балагурил, рассказывал анекдоты, разные случаи из моей жизни. У меня было что рассказать.

Эти рассказы приобрели для меня сердечный интерес товарищей; и я чувствовал себя прекрасно.

Однажды, придя на обед к Винтер, я увидел за столом плотного коренастого человека, с какой-то особенно памятной монгольской головою, с живыми глазами, энергичного в движениях. Это был Мамонтов. Он посмотрел на меня строго и, ничего не сказав мне, продолжал беседу с молодым человеком, украшенным бородкой Генриха IV. Это — К. А. Коровин.

Как всегда, я начал беспечно шутить, рассказывать. Все смеялись. Смеялся и Мамонтов, очень молодо, охотно. При нем, Коровине и Мельникове, сыне известного артиста, милое общество стало еще милее и живей.

Вскоре приехал из Италии балет. Как сейчас помню удивительно веселый шум и гам, который внесли с собою итальянцы в наш театр. Всё — все их жесты, интонации, движения так резко отличались от всего, что я видел, так ново было для меня. Вся эта толпа удивительно живых людей явилась в театр прямо с вокзала, с чемоданами, ящиками, сундуками. Никто из них ни слова не понимал по-русски, и все они были, как дети.

Мне показалось, что мой темперамент наилучше подходит к итальянскому. Я тоже мог неутомимо орать, хохотать, размахивать руками. Поэтому я взял на себя обязанность найти для них квартиры. Я объявил им об этом различными красноречивыми жестами. Они тотчас окружили меня и начали кричать, как будто

сердясь и проклиная меня. Но это была только их манера говорить.

Пошли по городу искать комнаты. Лазили на чердаки, спускались в подвалы. Итальянцы кричали:

— Caro, caro!

Хватались за головы, фыркали, смеялись и, как я понимал, были всем крайне недовольны. Я, конечно, убеждал их «мириться с необходимостью»— на то я и русский.

Как-никак, но, наконец, удалось устроить их.

По мере того как я играл, Мамонтов все чаще являлся в театр и за кулисы. Он никогда не говорил мне ни «хорошо», ни «плохо», но стал относиться ко мне заметно внимательнее, ласковей, я б сказал, нежнее. Надо сказать, что в Нижнем я имел вполне определенный я шумный успех.

Однажды, гуляя со мной по Откосу, Мамонтов стал расспрашивать меня, что я намерен делать в будущем. Я сказал, что буду служить в императорском театре, хотя мне трудно там. Он не ответил мне на это и стал говорить о своих делах на выставке, о том, что кто-то не понимает его.

— Странные люди!— говорил он.

Я тоже не понимал его речей. В другой раз он предложил мне:

— Поедемте на выставку!

Я знал, что Мамонтов — строитель какой-то железной дороги, и поэтому ожидал, что им выставлены машины, вагоны. Но каково было мое удивление, когда он привел меня в большой тесовый барак, на стенах которого были как бы наклеены две огромные картины, одна против другой.

Одна картина изображала Микулу Селяниновича и Вольгу-богатыря. Написана она была в высшей степени странно: какими-то разноцветными кубиками, очень пестро и как-то бессвязно. До сей поры я видел картины, выписанные тщательно, раскрашенные, так сказать, изящно и напоминавшие гладкую музыку итальянских опер. А это какой-то хаос красок.

Однако Савве Ивановичу эта картина, очевидно, нравилась. Он смотрел на нее с явным удовольствием и все говорил:

— Хорошо! А, черт возьми...

— Почему это хорошо?— спросил я.

— После поймете, батюшка! Вы еще мальчик...

Он рассказал мне сюжет другой картины. Это была «Принцесса Греза» Ростана. И затем, по дороге в город, он горячо рассказал мне, как несправедливо отнеслось жюри художественного отдела выставки к Врубелю, написавшему эти странные картины[43].

— Красильщики,— говорил он о членах жюри.

Все это очень заинтересовало меня, и в свободное время я стал посещать художественный отдел выставки и павильон Врубеля,

построенный вне ограды ее. Скоро я заметил, что картины, признанные жюри, надоели мне, а исключенный Врубель нравится все больше. Мне казалось, что разница между его картинами и теми, которые признаны, та же, что между музыкой Мусоргского и «Травиатой» или «Риголетто».

Сезон шел весело, прекрасно. В театре у нас жила какая-то радостная и неиссякаемая энергия. Я с грустью думал, что все это скоро кончится и снова я начну посещать скучные репетиции казенного театра, участвовать в спектаклях, похожих на экзамены. Было тем более грустно, что Мамонтов, Коровин и все артисты труппы Винтер стали для меня дорогими и нужными людьми.

Но вот однажды Мамонтов, гуляя со мной по улицам Нижнего, предложил мне перейти в Москву и остаться в труппе Винтер. Я обрадовался, но тотчас вспомнил, что контракт императорского театра грозит мне неустойкой в 3600 рублей.

— Я мог бы дать вам 6000 в год и контракт на три года,— предложил Мамонтов.— Подумайте!

Среди итальянских балерин была одна, которая страшно нравилась мне. Танцевала она изумительно, лучше всех балерин императорских театров, как мне казалось. Она всегда была грустной. Видимо, ей было не по себе в России. Я понимал эту грусть. Я ведь сам чувствовал себя иностранцем в Баку, Тифлисе, да и в Петербурге. На репетициях я подходил к этой барышне и говорил ей итальянские слова, известные мне:

— Allegro, andante, religioso, moderato!

Она улыбалась, и снова лицо ее окутывала тень грусти.

Как-то случилось, что она и две подруги ее ужинали со мною после спектакля в ресторане. Была чудесная лунная ночь. Мне хотелось сказать девицам, что в такую ночь грешно спать, но я не знал слова «грех» по-итальянски и начал объяснять мою мысль приблизительно так:

— Фауст, Маргарита — понимаете? Бим-бом-бом. Церковь — кьеза. Христос нон Маргарита. Христос нон Маргарита?

Посмеявшись, подумав, они сказали:

— Маргарита пекката.

— Ага, пекката,— обрадовался я.

И наконец, после долгих усилий, они сложили фразу: La notte e gessi bella, que dormire é peccato.

— Ночь так хороша, что спать грешно.

Эти разговоры на русско-итальянском языке очень забавляли балерин и не менее — меня.

Вскоре Торнаги, девушка, которая так нравилась мне, заболела. Я начал ухаживать за нею, носил ей куриный бульон, вино и, наконец, уговорил ее переехать в дом, где я квартировал. Это облегчало мне заботы о ней. Она рассказывала мне о своей прекрас-

ной родине, о солнце и цветах. Конечно, я скорее чувствовал смысл ее речей, не понимая языка.

Однажды, кажется при Мамонтове, я сказал, что если бы знал по-итальянски, то женился бы на Торнаги, и вскоре после этого мне стало известно, что Мамонтов оставляет балерину в Москве.

И все-таки мне пришлось поехать в Петербург, снова жить в Пале-Рояле и ходить на казенные репетиции. Осень, туман и дождь, Петербург с его электрическими фонарями перестал нравиться мне.

В начале сезона мне дали роль князя Владимира в «Рогнеде»[44] и на репетициях все время ворчали, что эту роль замечательно играл Мельников, а вот у меня ничего не выходит. Показывали, как ходил Мельников по сцене, что он делал руками, но, очевидно, Мельников был не похож на меня, а я на него,— из моих подражаний ему действительно получалось что-то курьезное! Я чувствовал, что та индивидуальность, которую я представлял себе князем Владимиром, не может делать жестов и движений, которые навязывал мне режиссер. Роль прошла бледно, и единственно чего я достиг, это добросовестной отделки ее музыкального содержания. По этому поводу мне пришлось пережить много неприятностей с Направником. Но впоследствии я понял, что Направник с его педантичным требованием строго ритмичного исполнения ролей был прав и что мое отношение к ритму внушено мне благодаря именно работе со мною этого маститого художника.

Спустя недели три после начала сезона приехала Торнаги и стала уговаривать меня перебраться в Москву, к Мамонтову. Скрепя сердце, я не согласился. Но вскоре меня охватила такая тоска, что я сам бросился в Москву, и вечером, в день приезда, сидел с артистами в ложе г-жи Винтер. Меня встретили радостно и родственно. В театре было скучновато. Публики собралось немного. По сцене ходил неуклюжий Мефистофель и, не выговаривая шестнадцати букв алфавита, тянул:

— Фон тфой тедский бефмятефный...

После спектакля за ужином у Тестова С. И. Мамонтов снова предложил мне петь у него. Меня мучила проклятая неустойка за два сезона. Наконец, Мамонтов сказал, что дает мне 7200 рублей в год, а неустойку мы с ним делим пополам: 3600 платит он, 3600 — я.

И вот я снова у Мамонтова. Первый спектакль — «Жизнь за царя»[45] — очень волновал меня. Вдруг я не оправдаю доверия ко мне товарищей, надежд антрепренера?

Но на другой день видный тогда театральный критик С. Кругликов писал в отчете о спектакле:

«В Солодовниковском театре появился, кажется, очень интересный артист. Его исполнение роли Сусанина было очень ново и

своеобразно. Артист имел большой успех у публики, к сожалению, малочисленной».

Заметка имела влияние. На следующие представления «Жизни за царя» публики собиралось все больше с каждым разом.

Нужно было петь Мефистофеля в «Фаусте». Я сказал Мамонтову, что роль Мефистофеля, как я играл ее до сей поры, не удовлетворяет меня. Я вижу этот образ иначе, в другом костюме и гриме, и я хотел бы отступить от театральной традиции.

— Ради бога!— воскликнул Мамонтов.— Что именно хотите вы сделать?

Я объяснил ему. Мы отправились в магазин Аванцо, пересмотрели там все наличные изображения Мефистофеля, и я остановился на гравюре Каульбаха. Заказали костюм. В день спектакля я пришел в театр рано, долго искал подходящий к костюму грим и, наконец, почувствовал, что нашел нечто гармонирующее.

Явившись на сцену, я как бы нашел другого себя, свободного в движениях, чувствующего свою силу и красоту. Я был тогда молод, гибок, эластичен, и фигура моя больше подходила к образу Мефистофеля, чем подходит теперь. Играл я и сам радовался, чувствуя, как у меня все выходит естественно и свободно. Успех я имел огромный. С. Кругликов писал на следующий день:

«Вчерашний Мефистофель в изображении Шаляпина, может быть, был несовершенным, но, во всяком случае, настолько интересным, что я впредь не пропущу ни одного спектакля с участием этого артиста».

Тон рецензии был серьезен и совершенно не похож на обычные заметки о спектакле.

С. И. Мамонтов сказал мне:

— Феденька, вы можете делать в этой театре все, что хотите! Если вам нужны костюмы, скажите — и будут костюмы. Если нужно поставить новую оперу — поставим оперу!

Все это одело душу мою в одежды праздничные, и впервые в жизни я почувствовал себя свободным, сильным, способным победить все препятствия.

О

Я уже говорил о том, что опера так, как она есть, не удовлетворяла меня. Я видел, что Даргомыжский в «Русалке», явно придавая некоторым фразам драматизм, как бы стремился соединить оперу и драму в одно целое, и видел, что, наоборот, певцы и режиссеры всегда подчеркивают в опере моменты лирические в ущерб драме и тем обездушивают, обессиливают оперу.

— Что такое опера?— полупрезрительно говорил Дальский.— В опере нельзя играть Шекспира!

Я не верил в это. Почему же нельзя?

В то же время я видел, как резко отличаются оперы Римского-Корсакова от «Риголетто», «Травиаты», «Фра-Дьяволо» и даже «Фауста». Но разобраться в этом, предъявить к самому себе точные требования я не мог и чувствовал себя сидящим где-то между двух стульев.

Теперь, когда Мамонтов предоставил мне право работать свободно, я тотчас начал совершенствовать все роли моего репертуара: Сусанина, Мельника, Мефистофеля и т. д.

Мне никто не мешал, меня не били по рукам, говоря, что я делаю не те жесты. Никто не внушал мне, как делали то или это Петров и Мельников. Как будто цепи спали с души моей.

Постепенно расширялся круг моих знакомств с художниками. Однажды ко мне за кулисы пришел В. Д. Поленов и любезно нарисовал мне эскизик для костюма Мефистофеля[46], исправив в нем некоторые недочеты. В театре и у Мамонтова постоянно бывали Серов, Врубель, В. В. Васнецов, Якунчикова, Архипов. Наиболее нравились мне Врубель, Коровин и Серов.

Сначала эти люди казались мне такими же, как и все другие, но вскоре я заметил, что в каждом из них и во всех вместе есть что-то особенное. Говорили они кратко, отрывисто и какими-то особенными словами.

— Нравится мне у тебя,— говорил Серов К. Коровину,— свинец на горизонте и это...

Сжав два пальца, большой и указательный, он проводил ими в воздухе фигурную линию, и я, не видя картины, о которой шла речь, понимал, что речь идет о елях. Меня поражало уменье людей давать небольшим количеством слов и двумя-тремя жестами точное понятие о форме и содержании.

Серов особенно мастерски изображал жестами и коротенькими словами целые картины. С виду это был человек суровый и сухой. Я даже сначала побаивался его, но вскоре узнал, что он юморист, весельчак и крайне правдивое существо. Он умел сказать и резкость, но за нею всегда чувствовалось все-таки хорошее отношение к человеку. Однажды он рассказывал о лихачах, стоящих у Страстного монастыря. Я был изумлен, видя, как этот коренастый человек, сидя на стуле в комнате, верно и точно изобразил извозчика на козлах саней, как великолепно передал он слова его:

— Прокатитесь? Шесть рубликов-с!

Другой раз, показывая Коровину свои этюды — плетень и ветлы,— он указал на веер каких-то серых пятен и пожаловался:

— Не вышла, черт возьми, у меня эта штука! Хотелось изобразить воробьев, которые, знаешь, сразу поднялись с места... фррр!

Он сделал всеми пальцами странный жест, и я сразу понял, что на картине «эта штука» действительно не вышла у него.

Меня очень увлекала эта ловкая манера художников метко схватывать куски жизни. Серов напоминал мне И. Ф. Горбунова, который одной фразой и мимикой изображал целый хор певчих с пьяным регентом. И, глядя на них, я тоже старался и в жизни, и на сцене быть выразительным, пластичным. Мой репертуар стал казаться мне заигранным, неинтересным, хотя я и продолжал работать, стараясь внести в каждую роль что-либо новое. Я знал, что у Римского-Корсакова есть опера «Псковитянка», но когда предложил поставить ее, чтобы сыграть роль Ивана Грозного, все в театре и даже сам Мамонтов встретили мое предложение скептически. Но все-таки Мамонтов не протестовал против моего выбора, оказавшегося счастливым и для театра, и для меня. Я попал на ту вещь, которая открыла предо мною возможность соединения лирики и драмы.

Но когда я начал более внимательно изучать оперу, она испугала меня; мне показалось, что все в ней очень трудно, не по моим силам. Да и на публику, вероятно, не произведет никакого впечатления: в опере у меня не было ни арии, ни дуэта, ни трио, ничего, что требуется традицией. В то время у меня не было такого великолепного учителя, как В. О. Ключевский, с помощью которого я изучал роль Бориса Годунова. Мне приходилось пользоваться указаниями художников, которые кое-что охотно объясняли и несколько ввели меня в понимание эпохи и характера Грозного-царя.

Но каков был мой ужас, когда я пришел режиссировать оперу и с горьким изумлением убедился, что роль Грозного не идет у меня.

Я знал, что Грозный был ханжа. Поэтому слова его: «Войти аль нет?»— которые он произносит на пороге хором Токмакова и которыми начинается драма, я произнес тихонько, смиренно и ядовито. В том же тоне я повел роль и дальше. На сцене разлилась невообразимая скука и тоска. Это чувствовал и я, и все товарищи. На второй репетиции дело пошло не лучше. Я изорвал ноты, что-то сломал, бросился в уборную и там заплакал с отчаяния. Пришел С. И. Мамонтов, похлопал меня по плечу и посоветовал дружески:

— Бросьте нервничать, Феденька! Возьмите себя в руки, прикрикните хорошенько на товарищей да сделайте-ка немножко посильнее первую фразу!

Я сразу понял свою ошибку. Да, Грозный был ханжа, но он был Грозный. Выскочив на сцену, я переменил тон роли и почувствовал, что взял верно. Все оживились. Артисты, подавая реплики на мой «грозный» тон, тоже изменили отношение к ролям.

Чтоб найти лицо Грозного, я ходил в Третьяковскую галерею смотреть картины Шварца, Репина, скульптуру Антокольского[47]. Это не удовлетворило меня. Но кто-то сказал мне, что у инженера Чоколова есть портрет Грозного работы В. Васнецова. Кажется, этот портрет и до сих пор неизвестен широкой публике. Он произвел на меня большое впечатление. На нем лицо Грозного изображено в три четверти. Царь огненным темным глазом смотрит куда-то в сторону.

Из соединения всего, что дали мне Репин, Васнецов и Шварц, я сделал довольно удачный грим, верную, на мой взгляд, фигуру.

Опера была написана, кажется, в 74-м году, а в 97-м ставилась впервые. Естественно, что публика не знала ее, и, когда я выехал на сцену верхом, все ожидали, что я начну петь. Но занавес опустился, хотя никто ничего не пел. Несмотря на недоумение, вызванное в публике этой немой картиной, публика все-таки дружно и сердечно аплодировала, так что пришлось поднимать занавес несколько раз.

«Псковитянка» имела решительный успех[48] и прошла в сезон раз 15, всегда при полном сборе. Мамонтов тоже отнесся к «Псковитянке» с восторгом, хотя он и был горячим поклонником итальянской оперы. У него пели знаменитейшие певцы: Мазини, Таманьо, Ван-Занд.

Кстати, многие, как я слышал, говорят:

— Да, Мазини прекрасный певец, но его нужно было слушать отвернувшись. Смотреть на него не следовало.

Это не верно, я думаю. Пел он, действительно, как архангел, посланный с небес для того, чтоб облагородить людей. Такого пения я не слыхал никогда больше. Но он умел играть столь же великолепно! Я видел его в «Фаворитке». Сначала он как будто не хотел играть. Одетый небрежно, в плохое трико и старенький странный костюм, он шалил на сцене, точно мальчик, но вдруг, в последнем акте, когда он, раненный, умирает, он начал так чудесно играть, что не только я, а даже и столь опытный драматический артист, как Дальский, был изумлен и тронут до глубины души этой игрой.

○

Летом 98-го года я был приглашен на дачу Т. С. Любатович в Ярославскую губернию. Там, вместе с С. В. Рахманиновым, нашим дирижером, я занялся изучением «Бориса Годунова». Тогда Рахманинов только что кончил консерваторию. Этот был живой, веселый, компанейский человек. Отличный артист, великолепный музыкант и ученик Чайковского, он особенно поощрял меня заниматься Мусоргским и Римским-Корсаковым. Он позна-

комил меня с элементарными правилами музыки и даже немного с гармонией. Он вообще старался музыкально воспитать меня.

«Борис Годунов» до того нравился мне, что, не ограничиваясь изучением своей роли, я пел оперу, все партии: мужские и женские, с начала до конца. Когда я понял, как полезно такое полное знание оперы, я стал так же учить и все другие целиком, даже те, которые пел раньше.

Чем дальше вникал я в оперу Мусоргского, тем яснее становилось для меня, что в опере можно играть и Шекспира. Это зависит от автора оперы. Сильно поражен был я, когда познакомился с биографией Мусоргского. Мне даже, помню, жутко стало. Обладать столь прекрасным, таким оригинальным талантом, жить в бедности и умереть в какой-то грязной больнице от алкоголизма! Но потом я узнал, что не первый русский талант кончает этим, и воочию убедился, что — на горе наше — Мусоргский не последний кончил так.

Изучая «Годунова» с музыкальной стороны, я захотел познакомиться с ним исторически. Прочитал Пушкина, Карамзина. Но этого мне показалось недостаточно. Тогда я попросил познакомить меня с В. О. Ключевским, который жил тоже на даче в пределах Ярославской губернии.

Поехал я к нему, историк встретил меня очень радушно, напоил чаем, сказал, что видел меня в «Псковитянке» и что ему понравилось, как я изображал Грозного. Когда я попросил его рассказать мне о Годунове, он предложил отправиться с ним в лес гулять. Никогда не забуду я эту сказочную прогулку среди высоких сосен по песку, смешанному с хвоей. Идет со мною старичок, подстриженный в кружало, в очках, за которыми блестят узенькие мудрые глазки, с маленькой седой бородкой, идет и, останавливаясь через каждые пять-десять шагов, вкрадчивым голосом, с тонкой усмешкой на лице, передает мне, точно очевидец событий, диалоги между Шуйским и Годуновым, рассказывает о приставах, как будто лично был знаком с ними, о Варлааме, Мисаиле и обаянии Самозванца. Говорил он много и так удивительно ярко, что я видел людей, изображаемых им. Особенное впечатление произвели на меня диалоги между Шуйским и Борисом в изображении В. О. Ключевского. Он так артистически передавал их, что, когда я слышал из его уст слова Шуйского, мне думалось:

«Как жаль, что Василий Осипович не поет и не может сыграть со мною князя Василия!»

В рассказе историка фигура царя Бориса рисовалась такой могучей, интересной. Слушал я и душевно жалел царя, который обладал огромной силою воли и умом, желал сделать Русской земле добро и создал крепостное право. Ключевский очень под-

черкнул одиночество Годунова, его юркую мысль и стремление к просвещению страны. Иногда мне казалось, что воскрес Василий Шуйский и сам сознается в ошибке — зря погубил Годунова.

Переночевав у Ключевского, я сердечно поблагодарил его за поучение и простился с этим удивительным человеком. Позднее я очень часто пользовался его глубоко поучительными советами.

Начался сезон репетициями «Бориса Годунова». Я сразу увидал, что мои товарищи понимают роли неправильно и что существующая оперная школа не отвечает запросам творений такого типа, какова опера Мусоргского. Несоответствие школы новому типу оперы чувствовалось и на «Псковитянке». Конечно, я и сам человек этой же школы, как и все вообще певцы наших дней. Это школа пения — и только. Она учит, как надо тянуть звук, как его расширять, сокращать, но она не учит понимать психологию изображаемого лица, не рекомендует изучать эпоху, создавшую его. Профессора этой школы употребляют темные для меня термины: опереть дыхание, поставить голос в маску, поставить на диафрагму, расширить реберное дыхание. Очень может быть, что все это необходимо делать, но все-таки суть дела не в этом. Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, вызвавшие к жизни именно эти слова, а не другие.

На репетициях оперы, написанной словами Пушкина и Карамзина, недостатки оперной школы сказались особенно ярко. Тяжело было играть, не получая от партнера реплик в тоне, соответственном настроению сцены. Особенно огорчал меня Шуйский, хотя его пел Шкафер, один из артистов наиболее интеллигентных и понимавших важность задачи. Но все-таки, слушая его, я невольно думал:

«Эх, если б эту роль играл Василий Осипович Ключевский!»

Декорации, бутафория, оркестр и хор — все это было у С. И. Мамонтова довольно хорошо, но все-таки я сознавал, что на императорской сцене, при ее богатых средствах, «Бориса Годунова» можно бы поставить неизмеримо лучше.

Наступил день спектакля[49]. После «Псковитянки» я стал, пожалуй, весьма популярным артистом в Москве. Публика посещала спектакли с моим участием более чем охотно.

«Борис» сначала был встречен холодновато и вяло. Я немножко испугался. Но сцена галлюцинации произвела очень сильное впечатление, и опера закончилась триумфально.

Мне было странно видеть, что «Годунов» раньше не вызывал такого впечатления, а ведь эта вещь написана шекспировски сильно и красиво. Следующие спектакли публика слушала музыку более чутко, с первого акта проникаясь красотами ее.

Я заметил, что каждая роль почти никогда не удавалась мне

сразу. Сколько я ни занимался, все-таки главная работа совершалась в течение спектакля, и мое понимание роли углублялось, расширяясь с каждым новым представлением. Только Грозный удался мне сразу, а все другие роли становились тем более значительны и выпуклы, чем чаще я играл их.

Летом 98-го года, живя у Любатович на даче, я обвенчался с балериной Торнаги в маленькой сельской церковке. После свадьбы мы устроили смешной, какой-то турецкий пир: сидели на полу, на коврах и озорничали, как малые ребята. Не было ничего, что считается обязательным на свадьбах: ни богато украшенного стола с разнообразными яствами, ни красноречивых тостов, но было много полевых цветов и немало вина.

Поутру, часов в шесть, у окна моей комнаты разразился адский шум — толпа друзей с С. И. Мамонтовым во главе исполняла концерт на печных вьюшках, железных заслонах, на ведрах и каких-то пронзительных свистульках. Это немножко напоминало мне Суконную слободу.

— Какого черта вы дрыхнете?— кричал Мамонтов.— В деревню приезжают не для того, чтоб спать. Вставайте, идем в лес за грибами!

И снова колотили в заслоны, свистели, орали. А дирижировал этим кавардаком С. В. Рахманинов.

О

В следующий сезон мы поставили «Хованщину»[57]. Досифей был неясен мне. Я снова обратился к В. О. Ключевскому, и он любезно, подробно и ярко рассказал мне о Хованских, князе Мышецком, о стрельцах и царевне Софье.

Сначала мы боялись, что оперу не разрешат нам. В ней есть сцены, напоминающие богослужебные действия. Но разрешили.

Первый спектакль прошел с успехом, но не могу сказать, что эта опера вызвала у публики такое же впечатление, как «Борис», «Псковитянка». Слушали внимательно, но без энтузиазма. А мне казалось, что Москва должна бы встретить «Хованщину» особенно сердечно.

Кажется, на третьем спектакле, когда я пел: «Сестры, храните завет господень! Во имя господа сил...»— с галерки раздался оскорбленный московский голос:

— А ты будет про бога-то, довольно! Как не стыдно!

Все струхнули, полагая, что после этого случая оперу снимут со сцены, но, к счастью, голос цензора с галерки не дошел до ушей строгой власти.

С. И. Мамонтов все больше и больше увлекался русской музыкой. Мы поставили «Майскую ночь», «Царскую невесту» и «Сад-

ко», только что написанного Римским-Корсаковым. Мамонтов стал принимать живейшее участие в постановках, сам придумывал разные новшества, и хотя порою они казались нелепыми, но в конце концов он был всегда прав. Его артистическое чутье не обманывало его. Например, в «Садко», декорации для которого писал Врубель, изумительно изобразивший морское дно, С. И. ввел серпантин, танец, истасканный по эстрадам кафешантанов, которому, казалось бы, нет места в серьезной опере. Но балеринам сделали прекрасные костюмы, и серпантин на дне морском вышел чудесно, явившись чем-то новым и великолепно передавая волнение морское.

В первом представлении этой оперы я не участвовал почему-то, но так как артист, который пел Варяжского гостя, оказался слаб, на втором спектакле эту роль дали мне.

Помню, когда я одевался варягом по рисунку Серова, в уборную ко мне влетел сам Валентин, очень взволнованный,— все художники были горячо увлечены оперой «Садко» и относились к постановке ее, как к своему празднику.

— Отлично, черт возьми!— сказал Серов.— Только руки... руки женственны!

Я отметил мускулы рук краской, и, подчеркнутые, они стали мощными, выпуклыми... Это очень понравилось художникам, они похвалили меня:

— Хорошо! Стоишь хорошо, идешь ловко, уверенно и естественно! Молодчина!

Эти похвалы были для меня приятнее аплодисментов публики. Я страшно радовался.

Чем больше я играл Бориса Годунова, Грозного, Досифея, Варяжского гостя и Голову в «Майской ночи», тем более убеждался, что артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как играют в драме. В опере надо петь, как говорят. Впоследствии я заметил, что артисты, желавшие подражать мне, не понимают меня. Они не пели, как говорят, а говорили, как поют.

В то время когда стало ясно все это, приспел момент играть Сальери[51]— задача более сложная и трудная, чем все предыдущие. Диалоги и монологи опер, игранных мною, все-таки были написаны в известной степени по «старо-оперному», а Сальери целиком приходилось вести в, так сказать, мелодическом речитативе. Я страшно увлекся этой совершенно новой задачей и, зная, что все, что может затруднить меня, мне объяснит и облегчит С. В. Рахманинов, отправился к нему. Великолепный, чудесный артист С. В.!

Все музыкальные движения были указаны автором «Моцарта и Сальери» обычными терминами: аллегро, модерато, анданте и т. д., но не всегда возможно было считаться с этими указаниями.

Иногда я предлагал Рахманинову изменить то или иное движение. Он говорил мне:

— Здесь это возможно, а здесь нельзя.

И, не искажая замыслов автора, мы нашли тон исполнения, очень выпукло рисующий трагическую фигуру Сальери. Моцарта пел Шкафер, артист, всегда относившийся с любовью к своим ролям. С огромным волнением, с мыслью о том, что Сальери должен будет показать публике возможность слияния оперы с драмой, начал я спектакль. Но, сколько я ни вкладывал души в мою роль, публика оставалась равнодушна и холодна[52].

Я терялся. Но снова ободрили художники. За кулисы пришел взволнованный Врубель и сказал:

— Черт знает, как хорошо! Слушаешь целое действие, звучат великолепные слова, и нет ни перьев, ни шляп, никаких ми бемолей!

Я знал, что Врубель, как и другие — Серов, Коровин,— не говорят пустых комплиментов; они относились ко мне товарищески серьезно и не однажды очень жестоко критиковали меня. Я верил им, и я видел, что все они искренне восхищаются Сальери. Их суд был для меня высшим судом.

После представления «Моцарта и Сальери» я убедился, что оперы такого строя являются обновлением. Может быть, как утверждают многие, произведение Римского-Корсакова стоит не на одной высоте с текстом Пушкина, но все-таки я убежден, что это — новый род сценического искусства, удачно соединяющий музыку с психологической драмой.

Великим постом 98-го года опера Мамонтова переехала в Петербург, в театр консерватории, невыгодный для артистов в смысле акустическом, а также и для публики. Он представлял длинный коридор с небольшой сценой в глубине. На сцене негде было повернуться, и такие картины, как въезд Грозного или первый акт «Годунова», не очень удавались нам. Тем не менее спектакли шли с большим и все возрастающим успехом.

Однажды, после моей сцены с Токмаковым, я, сидя в уборной, услыхал за дверью громовой, возбужденный голос:

— Да покажите же, покажите его нам, ради бога! Где он?

В двери встала могучая фигура с большой седой бородой, крупными чертами лица и глазами юноши.

— Ну, братец, удивили вы меня!— кричал он.— Здравствуйте. Я забыл вам даже здравствуйте сказать. Здравствуйте же! Давайте познакомимся! Я, видите ли, живу здесь, в Петербурге, но и в Москве бывал, и за границей, и, знаете ли, Петрова слышал, Мельникова и вообще, а таких чудес не видал! Нет, не видал. Вот спасибо вам! Спасибо!

Говорил он громогласно, «волнуясь и спеша», а сзади его стоял другой, кто-то черный, с тонким одухотворенным лицом.

— Вот мы, знаете, пришли. Вдвоем пришли: вдвоем лучше, по-моему. Один я не могу выразить, а вдвоем... Он тоже Грозного работал. Это — Антокольский. А я — Стасов Владимир...

У меня, как говорится, «от радости в зобу дыханье сперло». Я с восхищением смотрел на знаменитого великана, на Антокольского и смущенно молчал.

— Да вы еще совсем молоденький! Сколько вам лет — пятнадцать? Откуда вы? Рассказывайте!

Я что-то рассказал ему. Он растроганно поцеловал меня и со слезами на глазах ушел. Антокольский тоже сердечно похвалил меня. Оба они ушли, оставив меня задыхаться от счастья.

На другой день я зашел к Стасову в Публичную библиотеку и снова увидал его юношеские глаза, услышал кипучие громогласные слова.

— Ну, батюшка, здравствуйте! Очень рад! Спасибо! Я, знаете, всю ночь не спал, все думал, как это вы ловко делаете! Ведь эту оперу играли здесь когда-то, но плохо. А какая вещь, а? Вы подумайте, каков этот Римский-Корсаков, Николай Андреевич! Ведь что может сделать такой человек, а? Только вот не все его понимают! Садитесь! Нет, не сюда, а вот в это кресло.

Он отвязал от ручек кресла шнур, не позволявший сесть в него, и объяснил:

— Здесь, знаете, сидели: Николай Васильевич Гоголь, Иван Сергеевич Тургенев, да-с!

Я смутился, поколебался.

— Нет, нет, садитесь! Ничего, что вы еще молоденький!

Этот человек как бы обнял меня душою своей. Редко кто в жизни наполнял меня таким счастьем и так щедро, как он.

Он расспрашивал меня о моей артистической карьере, поругивал казенные театры, называя их «Ваганьково кладбище», хвалил за то, что я ушел, не стесняясь неустойкой.

— Черт с ними, с неустойками! Что такое деньги! Деньги будут! Это всегда так: сначала не бывает денег, а потом явятся. Деньги — дрянь! А Савва Мамонтов — молодец! Молодчина! Ведь какие штуки разделывает, а? Праздник! А ведь раньше пустяками занимался — итальянской оперой! Римский-Корсаков — тоже молодец. Ах, как я рад! Русское искусство — это, батенька, рычаг, это, знаете, ого-го! На Ваганьковом, конечно, ничего не понимают! Там министерство и прочее. Но это ничего! Все люди — люди и будут лучше. Это их назначение — быть лучше. Ничего!

Он потрясал бородою, кипел, кричал, размахивал руками,

весь — неукротимая энергия, весь — боевой задор и безграничное русское добродушие.

Он стал ежедневным посетителем нашего театра. Бывало, выйдешь на вызов, а среди публики колокольней стоит Стасов и хлопает широкими ладонями. Если же ему что-либо не нравилось, он, не стесняясь, громко ругался.

В «Новом времени» появилась «разносная» статья[53]. В ней доказывали, что «Псковитянка» плохая опера, а Грозный в изображении Шаляпина — тоже скверная штука. Читал я эту статью и с огорчением видел, что построена она очень логично, убедительно.

«Должно быть, автор — очень умный человек»,— с грустью думалось мне.

Я чувствовал себя октябрьской мухой. Но когда я зашел к Стасову в библиотеку, он встретил меня боевым криком:

— Знаю, читал! Чепуха! Не обращайте внимания! Это не человек писал, а верблюд! Ему все равно! Ему что угодно. Сена ему — отворачивается, апельсин ему — тоже отворачивается! Верблюд! Я ему отвечу, ничего!

На следующий день в «Новостях» была напечатана под заголовком «Куриная слепота» статья Стасова. В этой статье он яростно разбивал в пух и прах все положения нововременского критика.

Всегда, как только на пути моем встречались трудности и я нуждался в добром совете, я шел к Стасову, как к отцу. Иногда даже нарочно приезжал из Москвы поговорить с ним, и не было случая, чтоб Владимир Васильевич не помог мне.

Ему очень понравился Сальери. Восторженно отзываясь об этой опере, он убеждал меня:

— Вам, знаете, необходимо сыграть еще одну замечательную вещь — «Каменного гостя» Даргомыжского! Это — превосходное произведение! Вы должны сыграть его!

Просмотрев оперу Даргомыжского, я понял, что для Лауры и Дон-Жуана необходимы превосходные артисты. Обычное исполнение исказило бы оперу. Но, не желая огорчать В. В., я разучил всю оперу целиком и предложил ему спеть все партии единолично... Он очень обрадовался, нашел, что это «великолепно», и вскоре у Римского-Корсакова устроен был вечер, на котором, кроме хозяина и Стасова, присутствовали братья Блюменфельд, Цезарь Кюи, Врубель с супругой и еще многие.

Я спел всего «Каменного гостя», затем «Раешника» — сатиру Мусоргского, «Песню о блохе», «Семинариста» и много других его вещей. Было удивительно весело!

За ужином спели квартет Бородина «Серенада четырех кавалеров одной даме»; Римский-Корсаков пел второго баса, я — пер-

вого, Блюменфельд — первого тенора, а Цезарь Кюи — второго. Это вышло неописуемо забавно!

Особенно хорош был Римский со своею седой бородой, в двойных очках. Он отнесся к этой музыкальной шутке так же серьезно, без улыбки, как относился к «Каменному гостю».

— «Ах, как люблю я вас!» — угрюмо выводил он, а веселый, старенький Кюи так сладко повторял эту же фразу:

— «Ах, как люблю я вас!»

И все четверо, едва удерживая смех, мы распевали:

— «Ах, как мы любим вас!»

Больше всех восторгался и шумел, конечно, юный и седобородый богатырь Вл. Вас. Стасов. Казалось, что это вовсе не почтенная компания людей, известных всей культурной России, а студенческий вечер. Мне казалось, что все эти прекрасные люди так же молоды, как я, и я чувствовал себя среди них удивительно легко, просто. Незабвенный вечер!

Вл. Вас. Стасов очень пожалел, что «Каменного гостя» нельзя поставить на сцене, но согласился со мною: партнеров у меня нет; роли Лауры, Жуана некому петь так, как требуют они.

— Но если найдутся артисты на эти роли, мы поставим оперу. Даете слово? — сказал он.

Я дал слово, но, к сожалению, мне не пришлось сыграть «Каменного гостя» и до сего дня. Встречаясь со мною, Стасов всегда напоминал:

— А за вами должок-с, Федор Иванович?

Но так и умер великан, не увидев «Каменного гостя» на сцене.

Удивительный человек! Помню, я немножко прихворнул во время сезона. Вдруг ко мне в четвертый этаж является Стасов. В то время ему было уже лет семьдесят. Я изумился.

— Владимир Васильевич, да как же это вы пешком на такую колокольню!

— А вот шел домой и думаю: что же это он хворает? Дай-ка зайду, проведаю! Мне по пути.

Он жил на Песках, а я на Колокольной. Это все равно, как по пути из Киева в Москву заехать в Астрахань. Сидел он у меня долго, рассказывая о заграничных музеях, о миланском театре La Scala, о Эскуриале и Мадриде, о своих знакомых в Англии.

— Вам, батюшка, надо в Англию поехать, да! Они там не знают этих штук. Это замечательный народ — англичане! Но музыки у них нет! «Псковитянки», «Бориса» нет! Им надо показать Грозного, надо! Вы поезжайте в Англию.

— Да ведь надо языки знать!

— Пустое! Какие там языки? Играйте на своем языке, они все поймут! Не надо языков!

Любил этот редкий человек русское искусство и глубоко верил в его мощь.

○

Мои успехи на сцене были замечены Дирекцией императорских театров. Как раз в это время был назначен новый управляющий конторой театров, полковник Теляковский. В театральных кругах смеялись:

— Вот нелепо придумано! Человек заведовал лошадьми, а теперь будет командовать актерами!

Вскоре после его назначения я познакомился с ним, и он вызвал у меня прекрасное, даже, скажу, светлое чувство глубокой симпатии. Было ясно, что этот человек понимает, любит искусство и готов рыцарски служить ему. Я как-то сразу начал говорить ему о моих мечтах, о том, какой хотел бы я видеть оперу. И эти разговоры кончились тем, что он предложил мне подписать контракт с казенным театром[54].

Мой контракт в частной опере кончался, мне было приятно, что я снова начну служить в императорских театрах, которые дают несравненно более возможностей для широкой работы, для правильной постановки опер. К тому же Теляковский сказал:

— Вот мы все и будем постепенно делать так, как вы найдете нужным!

И я подписал контракт на три года, с окладом 9000— первый год, 10 — второй, 11 — третий и с неустойкой в 15 тысяч рублей. Но когда начался сезон в частной опере, мне стало невыразимо жалко и товарищей, и С. И. Мамонтова. И вот я снова решил остаться у них, но Теляковский сказал мне, что такие вещи нельзя делать, не уплатив неустойку. Я задумался. Неустойка — неустойкой, а что если меня за каприз мой вышлют из Петербурга или вообще запретят мне петь? При простоте наших отношений к человеку — все возможно!

Однако я все же начал искать у моих состоятельных знакомых 15 тысяч рублей. Все относились ко мне очень любезно, но, на грех, денег у них не оказалось. Ни у кого не оказалось. Все они как-то сразу обеднели, и с болью в душе я простился с частной оперой.

○

Весной 97-го года я осуществил давно желанную мечту — поехал за границу. Еще в Варшаве мне бросилась в глаза резкая разница со всем тем, что я видел на Руси и что наблюдал теперь.

Конечно, извозчики ругаются везде одинаково, и жандармы, городовые в Польше таковы же, как в Москве, но все-таки на всем здесь лежал отпечаток иной жизни, иных привычек и навыков. Я насторожился, ощущая какое-то приятное беспокойство. От Варшавы поезд помчался со страшной быстротой, мне стало казаться, что сейчас он слетит с рельсов, и я все выходил на площадку, чтобы в случае катастрофы спрыгнуть с нее. Да и удобнее было с площадки смотреть на чужую, густо заселенную землю, на поля, так мало схожие с русскими полями. Здесь все росло густо, мощно, всюду чувствовалась любовная забота человека о своей земле, стояли среди полей каменные сараи, крытые черепицей, дымились трубы фабрик.

Промелькнула мимо меня Вена, она показалась мне необъятной, а за нею сразу поплыли мимо меня пейзажи, которые я видел только на картинках и которые в действительности показались мне еще чудесней. Мелькали горы, воздушные мосты, сказочные замки, каменные лестницы, и всюду какое-то праздничное благоустройство.

Я не спал вплоть до Парижа, три ночи и два дня, с каждым часом чувствуя, что приближаюсь к сказке. Чарующее впечатление оставляли ночные огни фабрик и зарева, колебавшиеся в темных небесах.

Наконец вот он — Париж! Необъятное количество народа на вокзале и около него — ошеломило меня. Потолкавшись среди бойких французов, чувствуя себя вдруг заряженным каким-то весельем, я собрал свои вещи, взял извозчика и поехал по адресу, данному мне Мельниковым: улица Коперника, 40.

Было часов шесть утра. Огромные серые дома, бульвары, церкви — все, что я видел, вдруг показалось мне приятно знакомым, как будто я уже однажды был здесь, и я тотчас же вспомнил прочитанные в отрочестве романы Монтепена, Габнрио, Террайля.

Люди в синих блузах и фартуках поливали улицы водою и мыли мостовую щетками, как матросы — палубу парохода. Заставить бы их Москву помыть! Или — еще лучше — Астрахань!

В улице Коперника извозчик остановился перед маленьким домом в два этажа. На мой звонок вышел человек в белом фартуке и начал говорить со мной по-французски, чудак! Я подробно объяснил ему ногами, руками и всяческой мимикой, что говорить со мною по-французски — совершенно бесполезно и что мне нужно видеть Мельникова. Явилась милая старушка, отлично причесанная, просто и очень чисто одетая. Я заметил, что волосы на голове ее сдерживались волосяной же сеткой.

«Ловко сделано!» — подумал я.

Я спросил ее на чистом русском языке — в каком номере жи-

вет Мельников? Она поняла меня, показала дверь, и я забарабанил, упрекая товарища:

— Довольно спать! Стыдно спать в Париже!

Мне открыли дверь, и я с радости, что в Париже и могу говорить по-русски,— запел. Приятели зажали мне рот, сказав, что все в пансионате спят и орать не полагается.

Умываясь, одеваясь, распивая кофе, я страшно торопился, хотелось бежать куда-нибудь, в груди кипело буйное веселье — приятели не пустили меня, сказав, что поведут гулять после завтрака.

Я осмотрелся. Комната была обставлена как-то особенно уютно, все чисто, красиво. Камин, над ним зеркало в золотой раме, статуэтки на каминной доске. Должно быть, не дешево стоит эта чистота и простота! Но оказалось, что за комнату с завтраком, кофе, обедом, вином и чаем берут только одиннадцать франков.

— Ну, значит, кормят плохо!

Но и кормили хорошо, как я убедился за завтраком,— все это привело меня в тихий телячий восторг.

Завтракало человек десять: пятеро русских, мои приятели, аббат, почтенный и веселый старичок, учитель пения, журналист, молодой грек и, наконец, явилась удивительно красивая гречанка по имени Каллиопа. Выпил я стакан вина, другой, захотелось выпить еще, но я не решался, думая, что это неловко будет. Но мои приятели сказали, что вина можно пить сколько угодно, а хозяйка, вслушавшись в их слова, добавила, что это ей, кроме удовольствия, ничего не доставит.

«Любезно»,— подумал я.

После завтрака меня повели смотреть Эйфелеву башню, я влез на ее верхнюю площадку и оттуда почти благоговейно, долго смотрел на огромный мировой город. Очень удивило меня, что на башне мало французов. Привыкли, видно, уж не интересуются этой удивительной постройкой.

Но приятели сказали мне, что башня — ерунда, в Париже множество красот, перед которыми она — ничтожество. Это снова удивило меня.

Но я понял ничтожество железной башни, когда присмотрелся к Парижу и попал в Лувр. Я кружился по этому музею, опьяненный его сокровищами, несколько часов кряду, и каждый раз, как только у меня было свободное время, снова возвращался туда. Очаровал меня Лувр, очаровал Париж, понравились парижане, особенно — аббат в нашем пансионе.

Он был очень милый, добродушный старикан, и пил вино, никогда не напиваясь, мило подсмеивался вместе с другими над своим саном, и все у него выходило очень просто, искренне, и никогда

он не терял чувства собственного достоинства. Вот это чувство, это сознание своей личности, особенно бросалось мне в глаза вообще у всех парижан, даже у извозчиков и слуг.

Прожив в Париже с месяц, я переехал в Дьепп, к одному профессору, даме, у которой учились петь мои приятели[55]. Я тоже должен был изучать партию Олоферна в «Юдифи».

Мне не нашлось комнаты в доме, предложили поселиться на чердаке. Там было очень чисто, хотя туда складывали лишнюю и поломанную мебель. Мне поставили хорошую кровать, и вообще я устроился очень удобно. Время было летнее.

Я заметил, что всюду во Франции, даже у прислуги, хорошие постели,— почему это?

— Потому, что человек треть своей жизни проводит в постели,— просто и ясно сказала мне хозяйка.— Для того, чтоб хорошо работать, надо хорошо отдыхать!

«Умно рассуждают здесь»,— подумал я.

На берегу моря в ресторане играл отличный оркестр, на эстраде выступали веселые певицы, куплетисты. Все это было очень хорошо, кроме игры в «железные лошадки». Соблазнили меня эти «лошадки», я поставил на одну из них пять франков и, конечно, не замедлил проиграть все мои деньги! Савва Мамонтов выбранил меня, дал еще денег и отечески запретил мне играть в «лошадки».

Проводила меня «заграница» еще более ласково, чем встретила. У профессорши, где я жил, училась пению молодая пианистка, очень милая барышня. Когда я разучивал «Юдифь», она любезно аккомпанировала мне и, несмотря на мои настояния, не желала взять с меня никакого вознаграждения за свой труд. Ей хотелось выучиться ездить на велосипеде, я охотно выучил ее в благодарность за добрую помощь мне; бегал с нею по площади Дьеппа, показывал разные приемы езды. По-французски я знал всего несколько фраз, и понимали мы друг друга плохо, разговаривая междометиями, жестами и смехом.

Накануне отъезда в Россию я ушел на свой чердак рано, чтобы пораньше проснуться. И вдруг на рассвете я почувствовал сквозь сон, что меня кто-то целует,— открыл глаза и увидал эту милую барышню. Не могу передать сложного чувства, которое вызвала у меня она своей великолепной лаской,— я был и удивлен, и растроган почти до слез, и страшно рад. Мы с нею никогда не говорили и не могли говорить о любви, я не «ухаживал» за нею и не замечал с ее стороны никаких романтических намерений. Я даже не мог спросить ее — зачем она сделала это? Но я, конечно, понял, как много было в ее поступке чисто человеческой и женской ласки. Я никогда больше не встречал ее и уехал из

Франции под странным впечатлением, и радостным, и грустным, как будто меня поцеловала какая-то новая жизнь.

Ехал я через Берлин, но он и вообще Германия не вызвали у меня памятных впечатлений. Чем ближе к родине, тем все более блеклыми становились краски, серее небо, ленивее и печальнее люди. Жалко было мне дней, прожитых во Франции,— вернутся ли они для меня? Досадное, тревожное чувство зависти глодало душу: почему люди за границей живут лучше, чем у нас, веселее, праздничней? Почему они умеют относиться друг к другу более доверчиво и уважительно? Даже лакеи в ресторанах Парижа и Дьеппа казались мне благовоспитанными людьми, которые служат вам, как любезные хозяева гостю, не давая заметить в них ничего подневольного и подобострастного. На несчастье, приехав в Москву, я узнал, что мой багаж где-то застрял. Как я ни добивался узнать — где именно?— никто из служащих на вокзале не мог ничего объяснить мне, все говорили одно и то же:

— Придите завтра!

Это раздражало и в то же время вызывало чувство грусти, стыда за неловкость нашу Я не знал, что мне нужно было визировать мой паспорт у австрийского консула, и не сделал этого. Меня задержали на австрийской границе, но все обошлось благополучно, все было сделано быстро: у меня взяли немного денег на какую-то телеграмму, взяли паспорт и отпустили, а на другой день по приезде в Москву я получил паспорт почтой. А вот здесь, у себя дома, я хожу по станции день, два, говорю на русском языке, который всем понятен, но мои соотечественники делают недовольные гримасы и заявляют, что им некогда возиться, отыскивая какой то мой багаж. Во Франции я был нем, но каждый человек терпеливо выслушивал мою болтовню и старался понять меня Сердце наполнялось тоской и обидой.

Когда я высказал кому-то эти несколько наивные мысли и ощущения, мне заметили:

— Мы не можем тягаться с заграницей! Давно ли мы начали жить?

Но, право же, вовсе не нужно жить шестьсот лет для того, чтоб научиться держать город в чистоте! И почему молодое государство должно жить в грязи? Очень волновали меня эти обидные мысли, и [я] стал мечтать о новой поездке за границу.

А тут еще мне сказали, что С. И. Мамонтов арестован и сидит в тюрьме. Это меня окончательно подавило, это показалось мне нелепым, невероятным — Савва Иванович так непохож был на человека, которого следует посадить в тюрьму. Я знал его только как человека, который беззаветно любит искусство; я слышал, что, и сидя в тюрьме, он занимается скульптурой, лепит голову Грозного, составляет рисунки и краски для своей мастерской ке-

рамки, придумывает новые способы обжигания кафеля. И так неловко, стыдно было думать, что старик, друзьями которого были Врубель, Серов, Поленов, Коровин, В. Васнецов, человек, которого всегда окружали лучшие, талантливейшие люди русской земли,— сидит в тюрьме.

Мой первый выход на сцене императорских театров состоялся в «Фаусте»[56]. Публика приняла меня радушно, мне поднесли венки и пергамент в виде щита с надписью на нем: «Со щитом иль на щите». Я, кажется, говорил уже, что меня и раньше убеждали служить в казенных театрах, так как они могут дать больше средств и возможностей для достижения тех целей, о которых я мечтал. И оркестр, и хор императорских театров были, разумеется, неизмеримо лучше хора и оркестра частной оперы. Здесь можно было создать прекрасные декорации, костюмы и даже, может быть, новую школу оперных артистов. Когда я говорил об этом с В. А. Теляковским, он соглашался со мною и обещал, что с будущего сезона мы начнем делать то или другое. Первый сезон, конечно, придется обойтись тем, что есть, поэтому «Бориса Годунова» ставили в старых декорациях. Но все-таки мне дали право заказывать костюмы по моему вкусу и выбору. Однако артистами продолжали распоряжаться люди в вицмундирах, люди, не имеющие никакого отношения к запросам искусства и явно неспособные понимать его культурную силу, его облагораживающее влияние.

В частной опере я привык чувствовать себя свободным человеком, духовным хозяином дела; мне и здесь захотелось поставить известную границу между вицмундирами из конторы и артистами. Поэтому, заметив однажды чиновника, который командовал на сцене, покрикивая на артистов, как на солдат или сторожей, я в форме довольно убедительной попросил его удалиться со сцены куда ему угодно и не мешать артистам. Чиновник, очень удивленный и несколько оробевший, ушел, а я сказал товарищам, что все мы, конечно, должны уважать чиновников, как людей, необходимых для беспорядка, но на сцене — им не место, на сцене они должны играть роли ничтожные и незаметные. Когда они понадобятся нам, мы сами придем к ним в контору. А в театре, на сцене — мы хозяева.

Артистам это понравилось, некоторые усмотрели нечто героическое в моем поведении и даже выразили мне свою признательность за попытку освободить их от ига чернильных и бумажных людей. Актерская семья как будто стала жить дружнее, чиновни-

ки являлись на сцену только в случаях действительной необходимости.

В. А. Теляковский говорил:

— Не артисты для нас, но мы для артистов.

Но в скором времени все это встало на старые рельсы — реформы, каковы бы они ни были, не имеют на Руси прочного успеха. Сами же товарищи начали говорить чиновникам, что, конечно, Шаляпин, с одной стороны,— прав, но, с другой,— нельзя же так резко и сразу.

— И вообще он, знаете, нетактичен! Конечно, мы промолчали тогда, но вы понимаете...

Чиновники понимали, что люди снова хотят таскать им гусей с заднего крыльца, и в скором времени обо мне начало слагаться мнение как о человеке заносчивом, зазнающемся, капризном, деспоте и грубом мужике.

Не стану скрывать правды: я действительно грубоват с теми, кто груб со мною, «как аукнется, так и откликнется», и ведь не всякий может охотно подставлять спину, когда по ней бьют палкой.

Слухи о невыносимом характере моем проникли и за пределы театра, в публику, которую — хлебом не корми, дай только ей осудить кого-нибудь. Разрасталась и легенда о моем пьянстве, говорилось, что дома я бью людей самоваром, сундуками и разной тяжелой мебелью. Однажды я пел серенаду Мефистофеля не стоя, как всегда, а сидя на ступеньках крыльца, ведущего в домик Маргариты. После этого стали говорить, что Шаляпин пел спектакль вдребезги пьяный, до того пьяный, что не смог стоять на ногах и пел лежа.

Все это, конечно, мелочи. Но комар — тоже мелочь, однако если вам начнут надоедать шестьсот комаров — жизнь и вам не покажется веселым праздником.

Привыкший с малых лет проводить свободное время в трактирах и ресторанах, я, естественно, находил в этом удовольствие и теперь, не потому, что любил пьянство и пьянствовал, а потому, что трактир с детства был для меня местом, где люди всегда интереснее, веселей и свободнее, чем дома.

Это уж не мною устроено.

Бывало, в детстве, когда я был певчим, забежишь между ранней и поздней обедней в трактир, а там играет музыкальная машина. Меня страшно забавляли палочки, которыми невидимая сила колотит по коже барабана, а особенно нравилось мне, как чудесно шипит машина, когда ее заводят. Кроме того, в трактире сидят эдакие степенные люди и важно рассуждают — почем вчера продавали швырок, произносят необыкновенные слова — «мездра», «сувойка», «бутак». Эдаких слов дома не услышишь!

Скорняки, лесопромышленники, разная мастеровщина — все это очень интересный, своеобразный народ.

В конце концов, вовсе не моя вина, что я воспитывался в трактире, а не в лицее!

Я любил видеть эдаких благовоспитанных господ, которые, отведав всяческих напитков и несколько озадаченные силой их, спрашивают слугу:

— Послушай, есть у вас Кло де Вужо?

А находчивый ярославец бойко и любезно отвечает:

— Помилуйте, как же-с? По коридору, вторая дверь налево!

Смешно сидеть в ресторане после спектакля, сыграв Мефистофеля или жреца в «Лакмэ»,— какой-нибудь наивный и добродушный человек, видя меня в обыкновенном костюме, с человечьим лицом, восхищается:

— Господи, какой он молодой, поверить нельзя! Господин молодой человек Шаляпин, какой вы молодой, ей-богу!

Забавно слышать, как люди рассуждают — торчит у меня кадык и достаточно ли торчит? Ибо, по мнению многих, сила голоса зависит от того, насколько выдается кадык.

Вообще в трактире всегда есть чему посмеяться, есть чего послушать.

Но наступило время, когда посещение трактиров стало сопрягаться для меня с некоторыми неприятностями. Сидишь один за бутылкой вина, обдумывая что-либо, вдруг к тебе подходит господин с мокренькими усами и спрашивает, неуверенно стоя на ногах:

— Ш-шаляпин? Когда так — я тебя страшно люблю и желаю поцеловать!

Не зная, почему усы у него мокренькие — от вина или от других причин, отказываешься целоваться с ним, хотя бы под тем предлогом, что он — не женщина. Тогда благорасположенный человек становится человеком обиженным и рассказывает друзьям своим:

— Шаляпин — распутник! Сейчас он сам сказал мне, что любит целоваться с женщинами!

И начинает расти легенда о распутстве Шаляпина. У нас любят рассказать о человеке что-нибудь похуже, даже пословицу выдумали: «Добрая слава лежит, а худая — бежит».

Я вовсе не хочу сказать о себе, что я — безукоризненный человек; весьма вероятно, что, как все, я делаю дурного гораздо больше, чем хорошего. Но иногда так хочется почувствовать всех людей друзьями, так бы обнял всех и обласкал от всей души, а вокруг тебя все ощетинились ежами, смотрят подозрительно, враждебно и как бы ожидают:

«А ну, чем ты нас обидишь? Чем огорчишь?»

При таком отношении иногда, действительно, чувствуешь необходимую потребность огорчить и обидеть.

Я знал, что «публика» любит меня, любовь ее была очевидна. Но — может быть, это большой грех мой — чем больше любили меня, тем более становилось мне как-то неловко и страшно. Эта любовь становилась похожа на ту, которой богата Суконная слобода и которую я наблюдал до пресыщения, до тоски.

Сначала влюбленный пишет возлюбленной ласковые письма, назначая ей свидания, потом они вместе, нежно вздыхая, смотрят на луну, а посторонние восхищаются:

— Глядите, какие счастливые!

Потом возлюбленная осмеливается поступить против желания или выгоды влюбленного, и тогда он говорит ей:

— Отдай, дура, назад мои нежные письма!

И после этого начинает рассказывать о возлюбленной разные пакости.

Романы «публики» с личностью у нас на Руси тоже частенько принимают суконно-слободской характер. В отношениях мужчины с женщиной все-таки возможно взаимное возвышение друг друга, хороший мужчина нередко возвышает до себя плохую женщину, хорошая женщина часто способна перевоспитать плохого мужчину. Но «публика» — извиняюсь пред нею, хотя за правду и не нужно извиняться,— публика не в состоянии воспитать личность артиста, художника, артист талантливее ее. И выходит как-то так, что публика невольно стремится принизить личность до себя. Чтобы не «высовывалась».

Все эти соображения, хотя и не новые, являются, однако, плодом моих личных «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». Повторяю, я чувствовал, что публика любит меня, и я радовался этому, но и боялся любви. Я думал: хорошо, что я работаю и моя работа, очевидно, радует людей. Правда, работаю я не так, как хотелось бы мне: есть целый ряд необоримых условий, которые мешают мне делать работу мою лучше, ярче. Эта сторона интимной жизни артиста, эти условия его профессии, осложненные чисто русскими особенностями быта, публике неведомы. Жаль. Знай она это — может быть, она менее любила бы меня, но не так уж строго осуждала за мои недостатки. Есть суд друзей и суд врагов, суд публики — не суд дружеский.

О

Я уже начал сравнительно недурно говорить по-итальянски и мечтал о поездке за границу, о дебютах в Париже, Лондоне, но — не считал это осуществимым. Уже несколько раз я ездил во Францию, но всегда чувствовал себя там маленьким и ничтожным

самоедом. Смущало меня и поведение соотечественников, некоторые из них публично показывали такие фокусы, что становилось несколько стыдновато за них.

Однажды, на каком-то бульваре, российский человек, одетый под Лентовского в поддевку и сапоги, влез на стул у ресторана, вынул из кармана бутылку коньяка и закричал, размахивая ею. Сбежались люди — в Париже толпа собирается на всякий скандал изумительно быстро. Господин в поддевке воткнул горлышко бутылки в свой волосатый рот и единым духом высосал все ее содержимое, очевидно, желая демонстрировать мощь и силу своего желудка. Французы ахали, находя, что это — поистине удивительно! Но мне стало не по себе, я думал, что Русь не только этим должна быть интересна для Европы. А такие и подобные фокусы показывались русскими довольно часто.

В 99-м году я поехал на Всемирную выставку в Париж особенно охотно и с какими-то смутными надеждами. Я знал, что там будет В. В. Андреев со своим оркестром балалаечников и еще много русских людей, которые могут показать Русь не только со стороны ее любви к потреблению спиртных напитков. Ведь, в конце-то концов, Европу и не удивишь этим, там тоже умеют выпить!

Андреев, как и в Петербурге, старался провести меня в различные парижские кружки любителей пения и музыки. Я выступал на разных five o'clok'ах, хотя и не был салонным певцом. Вещи Мусоргского, Шуберта, Шумана, Глинки созданы не для салонов, но все-таки эти вещи имели вполне определенный успех. Был приглашен я и в редакцию «Фигаро» на вечер, устроенный ею. Особенно сильный восторг французов на этом вечере вызвали «Два гренадера».

Жил я, как всегда, в улице Коперника, у милой старушки Шальмель. Желание научиться говорить по-французски побеждало мою застенчивость, и я храбро искажал язык любезных французов,— это частенько ставило меня в ужасные положения. У Шальмель жила девушка-американка. Она сама говорила по-французски так, как будто во рту у нее всегда лежала горячая картофелина. К несчастью, она тоже была застенчива и, к еще большему несчастию ее, ей приходилось беседовать со мною. И вот однажды, желая сказать ей:

— Какая вы застенчивая,—

я сказал:

— Какая вы беременная.

Она вздрогнула, покраснела и, выговорив что-то франко-американское, быстро ушла от меня. Я видел, что она как будто обиделась, но, не чувствуя вины пред нею, отнесся к этому спокойно.

Но вскоре Мельников строго спросил меня:

— Послушай, что ты наговорил американке?

— Да ничего особенного!

— Но все-таки?

Я повторил сказанное мною барышне, он дико расхохотался и объяснил мне мою ошибку. Меня даже в пот ударило. Трудный язык, черт побери! Но все-таки я одолел его, наконец...

Эта поездка в Париж и пение на вечерах повлекли за собою результат, не ожиданный мною и крайне важный для меня,— весною следующего года я получил телеграмму от миланского театра La Scala, мне предлагали петь «Мефистофеля» Бойто и спрашивали мои условия. Сначала я подумал, что это чья-то недобрая шутка, но жена убедила меня отнестись к телеграмме серьезно. Все-таки я послал телеграмму в Милан с просьбою повторить текст, не верилось мне в серьезность предложения. Получил другую телеграмму и, поняв, что это не шутка, растерялся, стало страшно. Я не пел по-итальянски, не знал оперу Бойто и не решался ответить Милану утвердительно. Двое суток провел в волнении, не спал и не ел, наконец, додумался до чего-то, посмотрел клавир оперы Бойто и нашел, что его Мефистофель — по голосу мне. Но и это не внушило мне уверенности, и я послал телеграмму в Милан, назначая 15 000 франков за десять спектаклей, в тайной надежде, что дирекция театра не согласится на это. Но — она согласилась!

Чувство радости чередовалось у меня с чувством страха. Не дожидаясь партитуры, я немедленно принялся разучивать оперу и решил ехать на лето в Италию. Рахманинов был первым, с кем я поделился моей радостью, страхом и намерениями. Он выразил желание ехать вместе со мною, сказав:

— Отлично. Я буду заниматься там музыкой, а в свободное время помогу тебе разучивать оперу.

Он так же, как и я, глубоко понимал серьезность предстоящего выступления, обоим нам казалось очень важным то, что русский певец приглашен в Италию, страну знаменитых певцов.

Мы поехали в Варадзэ, местечко недалеко от Генуи, по дороге в Сан-Ремо, и зажили там очень скромно, рано вставая, рано ложась спать, бросив курить табак. Работа была для меня наслаждением, и я очень быстро усваивал язык, чему весьма способствовали радушные, простые и предупредительные итальянцы.

Чудесная, милая страна очаровала меня своей великолепной природой и веселостью ее жителей. В маленьком погребке, куда я ходил пить вино, его хозяин, узнав, что я буду петь Мефистофеля в Милане, относился ко мне так, как будто я был самым лучшим другом его. Он все ободрял меня, рассказывая о Милане и его знаменитом театре, с гордостью говорил, что каждый раз,

когда он бывает в городе, то обязательно идет в La Scala. Слушал я его и думал:

«Ах, если б и в Мнлане трактнрщики так же любнлн музыку, как этот!»

Осенний сезон в императорском театре я провел очеиь иервно, думая только о Мефистофеле и Мнлане. Оперу Бойто я выучнл за лето целиком, зная, по обыкновеиию, не только свою партию, но и все другие.

Я давно мечтал о том, чтоб сыграть Мефистофеля голым. У этого отвлечениого образа должиа быть какая-то особенная пластнка, черт в костюме — не настоящий черт. Хотелось какнх-то особеиных линий. Но как выйтн на сцеиу голым, чтоб это не шокировало публику.

Я рассказал о моей затее приятелям-художникам, они очень одобрили ее, и А. Я. Головин сделал мие иесколько рисуиков, хотя голого Мефнстофеля он ие дал мне. Кое-чем воспользовавшись у Головина, я решил играть хоть пролог оголеиным от плеч до пояса. Но этого было мало в сравиении с тем, что рисовалось мие. Да и центром ролн был ие пролог, а шабаш на Брокене.

Я встал в тупик. Мне рисовалась какая-то железиая фигура, что-то металлнческое, могучее. Но строй спектакля, ряд отдельных сцен, быстро сменявшнх одна другую н отделенных короткнмн антрактамн, стесиял меня. Пришлось уступнть иеобходимостн, примнрившнсь с таким образом Мефистофеля на Брокене, как его изображают все, я внес только некоторые измеиения в костюм. Это, коиечио, не удовлетворило меня.

Сделав костюмы, я отправнлся в Мнлан. На этот раз я как будто не видел Италии, поглощеииый всецело мыслямн о театре.

Директор La Scala, инженер по образованию, прниял меня очень радушно, сообщил, что репетиции у них уже начались и что меня просят завтра же явнться на сцену.

Взволнованный, ие спавший несколько ночей, я иа другой день пошел в театр. Он показался мне велнчественным и огромным,— я буквальио ахнул от изумлеиия, увидав, как глубока сцена. Кто-то хлопиул ладоиями, показывая мие резонанс,— звук поплыл широкой, густою волной, так легко, гармоничио.

Днрижер Тосканинн — молодой человек, говоривший тусклым хриплым голосом, сказал мне, что здесь раиьше была церковь во нмя «Мадонны делла Скала», потом церковь переделали в театр. Я очень удивился,— в Россни превращеиие одного храма в другой было бы невозможно.

Разглядывая все, что показывалн мие, я ощущал невольный трепет страха,— как буду я петь в этом колоссальиом театре, на чужом языке, с чужнмн людьми? Все артисты, в нх чнсле Карузо, тогда еще только начинавший петь молодой человек, начали ре-

петицию вполголоса. Я тоже стал петь, как все, вполголоса, будучи утомлен и находя, что неловко как-то петь полным голосом, когда никто не поет так. Молодой дирижер показался мне очень свирепым, он был очень скуп на слова, не улыбался, как все, поправлял певцов довольно сурово и очень кратко. Чувствовалось, что этот человек знает свое дело и не терпит возражений.

Посредине репетиции он вдруг обратился ко мне, хрипло говоря:

— Послушайте, синьор! Вы так и намерены петь оперу, как поете ее теперь?

Я смутился.

— Нет, конечно!

— Но, видите ли, дорогой синьор, я не имел чести быть в России и слышать вас там, я не знаю ваш голос. Так вы будьте любезны петь так, как на спектакле!

Я понял, что он прав, и начал петь полным голосом. Тосканини часто останавливал других певцов, делая им различные замечания, давая советы, но мне не сказал ни звука. Я не знал, как это понять, и ушел домой встревоженный.

На следующий день — снова репетиция в фойе, прекрасной комнате, стены которой были украшены старинными портретами и картинами. От всего вокруг веяло чем-то, что внушало уважение. Каких только артистов не было в этой комнате!

Начали репетицию с пролога. Я вступил полным голосом, а когда кончил, Тосканини на минуту остановился и, с руками, еще лежавшими на клавишах, наклонив голову немного вбок, произнес своим охрипшим голосом:

— Браво.

Это прозвучало неожиданно и точно выстрел. Сначала я даже не понял, что относится ко мне, но так как пел один я, приходилось принять одобрение на свой счет. Очень обрадованный, я продолжал петь с большим подъемом, но Тосканини не сказал мне ни слова более.

Кончилась репетиция — меня позвали к директору, он встретил меня очень ласково и заявил:

— Рад сказать вам, вы очень понравились дирижеру. Мы скоро перейдем к репетициям на сцене, с хором и оркестром, но предварительно вам надо померить костюмы.

— Костюмы я привез с собою!

Он как будто удивился:

— Ага, так! А вы видели когда-нибудь эту оперу?

— Нет, не видал.

— Какие же у вас костюмы? У нас, видите ли, существует известная традиция. Мне хотелось бы заранее видеть, как вы будете одеты.

— В прологе я думаю изобразить Мефистофеля полуголым...

— Как?

Я видел, что директор страшно испугался, мне показалось, что он думает:

«Вот варвар, черт его возьми! Он сделает нам скандал!»

— Но, послушайте,— убедительно заговорил он,— ведь это едва ли возможно!

Я начал объяснять ему, как думаю изобразить Мефистофеля, он слушал и, покручивая усы, недоверчиво мычал:

— Мм... Ага...

На следующих репетициях я заметил, что являюсь предметом беспокойного внимания и дирекции и труппы, а секретарь директора, добрый малый, с которым я быстро и дружески сошелся, прямо заявил мне, что я напугал всех моим намерением играть Мефистофеля голым.

Изображать Мефистофеля в пиджаке и брюках мне было трудно. Тосканини, заведовавший и сценой, подходил ко мне и говорил, что он просил бы меня встать так-то, сесть вот так, пройти вот эдак, и то завинчивал одну свою ногу вокруг другой штопором, то по-наполеоновски складывал руки на груди и вообще показывал мне все приемы тамбовских трагиков, знакомые мне по сценам русской провинции. Когда я спрашивал его, почему он находит эту или иную позу необходимой, он уверенно отвечал: Perché questo é una vera posa diabolica! Потому что это настоящая дьявольская поза!

— Маэстро,— сказал я ему,— я запомнил все ваши указания, вы не беспокойтесь! Но позвольте мне на генеральной репетиции играть по-своему, как мне рисуется эта роль!

Он внимательно посмотрел на меня и сказал:

— Хорошо! Va bene!

На репетиции в костюмах и гриме я увидал, что итальянцы относятся к гриму в высокой степени пренебрежительно. В театре не было парикмахера, парики и бороды сделаны примитивно, все это надевается и наклеивается кое-как.

Когда я вышел на сцену одетый в свой костюм и загримированный, это вызвало настоящую сенсацию, очень лестную для меня. Артисты, хористы, даже рабочие окружили меня, ахая и восторгаясь, точно дети, дотрагивались пальцами, щупали, а увидав, что мускулы у меня подрисованы, окончательно пришли в восторг!

Итальянцы — это народ, который не умеет и не хочет скрывать порывы своей впечатлительной души.

Конечно, я был рад их радости и очень тронут. Кончив пролог, я подошел к Тосканини и спросил его: согласен ли он с тем, как

я играю? Он впервые открыто и по-детски мило улыбнулся, хлопнул меня по плечу и прохрипел:

— Non parliamo più! Не будем говорить больше об этом!

Приближался день спектакля, а тем временем в Милане шла обычная работа театральных паразитов. Нигде в мире нет такого обилия людей, занимающихся всякого рода спекуляциями около театра, и нигде нет такой назойливой и нахальной клаки, как в Италии! Все артисты, еще неизвестные публике, обязаны платить клаке дань, сумма которой зависит от оклада артиста. Разумеется, я не был знаком с этим институтом и даже никогда не слыхал о том, что он существует. Вдруг мне говорят, что приходили какие-то люди, которые берутся «сделать мне успех» и поэтому просят дать им несколько десятков билетов, а потом заплатить им 4000 франков за то, что они будут аплодировать мне на первом представлении.

Я велел гнать их в шею. Но все-таки это подлое предложение обеспокоило меня: неприятно было чувствовать каплю грязного яда в кубке того священного меда, который я носил в сердце моем.

Эти люди пришли на следующий день за ответом и сказали:

— Мы берем только 4000 франков с синьора Шаляпина потому, что он нам симпатичен,— мы видели его на улице и находим, что у него славное лицо! С другого мы взяли бы дороже.

Когда их попросили убираться ко всем чертям, они ушли, заявив, что синьор Шаляпин пожалеет о них!

Возмущенный и взбешенный, я отправился к директору театра и сказал ему:

— Я приехал к вам сюда с таким чувством, с каким верующий идет причащаться. Эти люди действуют на меня угнетающе. Я и без их помощи ночей не сплю, боясь провалиться. Уж лучше я вернусь в Россию, у нас там таких штук не делают!

Директор принял все это очень близко к сердцу, успокоил меня и обещал охранить от нахальных притязаний клаки. Но, к сожалению, прием, который он избрал для моей защиты, оказался весьма неудачен и смутил меня: на другой день, когда я еще спал, ко мне явились какие-то люди в штатских костюмах, присланные комиссаром полиции, и заявили моей теще, что они переодетая полиция, которой поручено арестовать клакеров, как только сии последние явятся ко мне. Теща и другие родственники мои предупредили меня, что будет гораздо лучше, если я предложу полицейским уйти к черту,— в Италии не любят прибегать к защите полиции.

Я оделся, вышел к полицейским и стал уговаривать их — уйти! Я сказал им, что могу посидеть побеседовать с ними, выпить вина, но что мне будет крайне неприятно, если в моей квартире

кого-то арестуют,— этого я не могу допустить. Полицейские, видимо, поняли мое положение и очень любезно объясиили мне:

— Вы, синьор Шаляпин, правы, но вы не можете отменить распоряжение нашего комиссара, мы должны выполнить его поручение, хотя и понимаем, что для вас это неприятно!

Я снова бросился к директору, убеждая его убрать полицию, он телефонировал комиссару, и этих милых людей убрали. Я успокоился. Но этот случай стал известен в театральном мире и в городе.

В день спектакля я шел в театр с таким ощущением, как будто из меня что-то выиули и я отправляюсь на страшный суд, где меня неизбежно осудят. Вообще ничего хорошего ие выйдет из этого спектакля, и я, навериое, торжественно провалюсь.

В театр я пришел рано, раньше всех, меня встретили два портье, люди, которые почему-то очень полюбили меня, постоянно во время репетиции торчали за сценой и ухаживали за мною, точно няньки. Ко мне все в театре относились очень хорошо, дружески, но эти двое изумляли меня своими заботами. Один из них был старик с сильной проседью в волосах, но черными усами, другой — тоже человек почтенного возраста, толстенький и пузатый. Оба — веселые, как дети, оба любили выпить вина и оба были очень забавны. Они знали всех артистов, которые пели в La Scala за последние два десятка лет, критиковали их манеру петь, изображали приемы и позы каждого, сами пели, плясали, хохотали и казались мне смешными, добрыми гениями театра.

— Не волнуйтесь, синьор Шаляпино,— говорили они, встретив меня.— Будет большой успех, мы это знаем! О, да, будет успех! Мы служим здесь два десятка лет, видали разных артистов, слышали знаменитые спектакли,— уж если мы вам говорим — успех будет! это верно! мы знаем!

Очень ободрили меня эти славные люди!

Начался спектакль. Я дрожал так же, как на первом дебюте в Уфе, в «Гальке», так же не чувствовал под собою сцены и ноги у меня были ватные. Сквозь туман видел огромный зал, туго набитый публикой.

Меня вывезли на каких-то колесиках в облака, я встал в дыре, затянутой марлей, и запел:

— Хвала, господь!

Пел, ничего не чувствуя, просто пел наизусть то, что знал, давая столько голоса, сколько мог. У меня билось сердце, не хватало дыхания, меркло в глазах и все вокруг меня шаталось, плыло.

Когда я кончил последние слова, после которых должен был вступить хор, вдруг что-то громко и странно треснуло. Мне показалось, что сломались колесики, на которых я ехал, или падает

декорация, я инстинктивно нагнулся, но тотчас понял, что этот грозный, глуховатый шум течет из зала.

Там происходило нечто невообразимое. Тот, кто бывал в итальянских театрах, тот может себе представить, что такое аплодисменты или протесты итальянцев. Зал безумствовал, прервав «Пролог» посредине, а я чувствовал, что весь размяк, распадаюсь, не могу стоять. Чашки моих колен стукались одна о другую, грудь заливала волна страха и восторга. Около меня очутился директор во фраке, бледный, подпрыгивая, размахивая фалдами, он кричал:

— Идите, что же вы? Идите! Благодарите! Кланяйтесь! Идите!

Тут же оказался и толстенький портье, приплясывая, он орал:

— Ага, видите! Что я вам говорил? Уж я знаю! Нет, уж это кончено! Браво!

Он аплодировал и орал так же, как публика, а потом, пританцовывая, пошел на свое место.

Помню, стоя у рампы, я видел огромный зал, белые пятна лиц, плечи женщин, блеск драгоценностей и трепетание тысяч рук, точно птичьи крылья бились в зале. Никогда еще я не наблюдал такого энтузиазма публики.

Дальше петь было легче, но после напряжения в «Прологе» я чувствовал себя обессиленным, нервы упали. Но все-таки весь спектакль прошел с большим успехом[57]. Я все-таки ждал каких-то выходок со стороны клакеров, обиженных мною, однако ничего не было, ни одного свистка, ни шипения. После я узнал, что и клакеры в Италии любят искусство, как вся остальная публика. Оказалось, я и клакерам понравился.

Отношение директора и артистов и даже рабочих ко мне было чудесно,— они так радостно, так дружески поздравляли меня, что я был тронут до глубины души.

О

В Италии весь состав служащих театра, от директора до последнего плотника, всегда горячо и по-итальянски живо интересуется всем, что происходит на сцене. Рабочие во время спектакля собираются за кулисами, внимательно слушают и в антрактах обсуждают, кто как пел, играл, часто поражая меткостью своих суждений, детальным знанием оперы. Казалось бы, что спектакли, идущие изо дня в день, должны надоесть им, что скучно слушать несколько раз кряду одну и ту же оперу. Но каждый день за кулисами я слышал голоса рабочих:

— Сегодня такой-то пел еще лучше, чем вчера!

— О, да! Молодчина!

— Но ария в четвертом акте прошла слабее!

— Слабее? Нет!

И начинается оживленный спор.

Если же артист не в голосе или что-нибудь не удавалось, они молча разводили руками, ничего не говоря, но по выражению лиц было ясно, что все испытывают чувство досады за неудачу.

Позже мне приходилось петь в Англии, Франции, Германии, Америке, в Монте-Карло, и всюду я замечал, что если в театре итальянские рабочие,— они всегда больше и глубже других реагируют на все, что дает сцена.

В свободные вечера я ходил в La Scala слушать оперы, в которых не был занят; дирекция любезно дала мне место в партере, и я мог наблюдать итальянскую публику уже не со сцены, а, так сказать, находясь в недрах ее. Как сейчас помню представление оперы «Любовный напиток», в которой замечательно пел Карузо, тогда еще молодой человек, полный сил, весельчак и прекрасный товарищ. Натура по-русски широкая, он был исключительно добр, отзывчив и всегда охотно, щедро помогал товарищам в трудных случаях жизни.

Так вот, пел Карузо, уже любимец миланской публики, арию в «Любовном напитке»[58], пел изумительно! Публика бисирует. Карузо каким-то чудом поет еще лучше. В бешеном восторге публика снова единодушно просит:

— Бис! Карузо, дорогой, бис!

Рядом со мной сидел какой-то человек в пенсне, с маленькой седой бородкой. Он все время очень волновался, но не кричал, а лишь про себя вполголоса говорил:

— Браво!

По внешнему виду это был мелкий торговец, хозяин или старший приказчик галантерейного магазина, человек, умеющий ловко продать галстух. Когда Карузо спел арию первый раз, этот человек тоже кричал «бис», но после второго — он уже только аплодировал. Но когда публика начала требовать третий раз, он вскочил и заорал хриплым голосом:

— Что же вы, черт вас побери, кричите, чтобы он пел третий раз?! Вы думаете — это пушка ходит по сцене, пушка, которая может стрелять без конца! Довольно!

Я был изумлен таким отношением к артисту,— я видел, чувствовал, что этот человек готов с наслаждением слушать Карузо и три, и десять раз, но — он понимал, что артисту нелегко трижды петь одну и ту же арию.

С таким бережным отношением к артисту я встречался впервые.

И вообще итальянцы относились к опере, к певцам крайне серьезно. Они слушали спектакль с увертюры очень внимательно

и чутко; часто бывало, что в наиболее удачных местах публика единодушно, полушепотом возглашала:

— Браво!

И эта сдержанная похвала являлась для артистов более ценной, чем взрыв аплодисментов.

В антрактах в фойе устраивались целые диспуты: люди, собираясь группами, теребили друг друга за пуговицы, споря о достоинствах исполнения артистом той или иной роли. И меня поражало их знание истории оперы, истории миланского театра.

Со мною раскланивались какие-то неведомые мне люди. Я смущенно приподнимал шляпу, думая, что они ошибаются, принимая меня за своего знакомого. Но секретарь директора сказал мне, что это абоненты театра выражают свое почтение артисту, который нравится им. И это меня тронуло, ибо резко отличалось от тех форм, в каких выражаются симпатии на моей родине,— там человек становится у тебя под носом, аплодирует прямо в лицо и кричит:

— Браво, Шаляпин!

За всем этим чувствуется, что тебе оказывают милость и как бы хотят сказать:

— Мы тебя одобряем, а ты это цени!

Вообще у нас на Руси очень любят объясняться в любви, делают это громко, публично, но — искренне любить и уважать — не любят или не умеют.

Мне привелось видеть, как итальянская публика возмущается, и — это было ужасно! Я давно уже слышал, что в La Scala предполагается поставить новую оперу с участием Таманьо, и меня очень удивляло, что о композиторе ни слова не говорят как о музыканте, а только рассказывают его биографию. Говорили, что это поразительно красивый молодой человек, что он недурно поет маленькие песенки под собственный аккомпанемент и что в него влюбилась какая-то принцесса, бросила своего мужа и сделала из бедного музыканта состоятельного человека. Вот этот человек и являлся автором новой оперы, он от себя и на свои средства пригласил Таманьо и французскую певицу, известную в то время.

Публика так заинтересовалась этим спектаклем, что я не мог достать билета на первое представление ни за какие деньги и должен был воспользоваться любезностью известного музыкального [издателя] Рикорди, который предложил мне место в своей ложе, где сидела его мать, старушка лет семидесяти, композиторы Пуччини, Масканьи и еще кто-то.

Оркестр сыграл довольно жиденькую увертюру, и вслед за тем из оркестра же раздались нерешительные аплодисменты. В нашей ложе все молча переглянулись, а в зале кто-то довольно громко и как бы успокаивая публику сказал:

— Это музыканты приветствуют Тосканини, своего дирижера!

Поднялся занавес, и на сцене стали разыгрывать нечто из римской жизни: кто-то, одетый в тогу, скучно пел под музыку, тоже весьма скучную. Мне показалось, что публика совершенно не обращает внимания на сцену, на пение и музыку, в зале тихо, в ложе, соседней с нашей, разговаривали о том, на каком пароходе удобнее ехать из Генуи в Неаполь и на каком удобнее из Генуи в Марсель. А также, где лучше кормят, где веселее жить.

Кончалось первое действие. Публика ничем не выразила своего отношения к нему — ни одного хлопка, ни звука, просто все встали и пошли в фойе. Как будто опера еще не начиналась и никто ничего не видал, не слышал.

Во втором действии очень много пела французская певица, голос у нее — контральто — был очень звучным, но пела она с какими-то завываниями при переходах от ноты к ноте. Я видел, что публика морщится, один смешно дергает ноздрей, другой болезненно прищуривает глаза, все как будто лимон сосут.

Наконец явился Таманьо — автор приготовил ему эффектную выходную фразу, она вызвала единодушный взрыв восторга публики.

Таманьо — это исключительный, я бы сказал — вековой голос. Такие певцы родятся в сто лет один раз. Высокого роста, стройный, он был настолько же красивый артист, насколько исключительный певец. Дикция его была безупречна, я не встречал второго певца, который бы произносил все слова роли своей так отчетливо и точно, как умел делать это Таманьо.

После него снова долго пела француженка. Таманьо сердито прерывал ее краткими репликами, затем они обнимались, а потом, а потом не стало слышно ни артистку, ни оркестра — пел только Таманьо, и больше ничего не было нужно. Закончился акт. В зале разразилась поистине буря аплодисментов! Старушка, мать Рикорди, чудесно помолодев, неистово кричала «браво!».

Вышел Таманьо с певицей и, действительно, [с] красивым человеком, одетым во фрак. Я сразу догадался, что это автор оперы, но публика не хотела понять этого, и в зале раздались громкие вопросы:

— Кто это?

Одни говорили — режиссер, другие утверждали — секретарь Таманьо, третьи громко уверяли, что это директор сыроварсной фабрики, знакомый Таманьо.

Наконец, кто-то крикнул:

— Это автор оперы!

Тогда весь зал моментально заголосил:

— Таманьо — соло!

Стоял адский шум; Таманьо, очевидно, не расслышал, что его

вызывают одного, и снова вышел с композитором. Но тут разразился такой адов концерт, какого я не только никогда не слыхал, а и представить себе не мог бы! Почтенные, солидные, прекрасно одетые люди, сидевшие в партере, в ложах, и все население театра точно обезумело: пищали, визжали, рычали, так что мне стало даже боязно и жутко, захотелось уйти из театра.

Мать Рикорди, перегнувшись через барьер ложи, кричала страшным голосом, точно она была лично оскорблена до глубины души:

— Убирайся вон, мошенник! Вон, маскальцоне, ладро! Вон!

Третье действие шло в высшей степени оригинально — в нем участвовала вся публика, вместе с оркестром и певцами. Это было нечто невообразимое! Сначала стали передразнивать певицу, ей подвывали, имитируя ее манеру петь, мяукали, лаяли, пели похожие арии известных опер. С одной стороны галерки спрашивали другую, в какой ресторан идти ужинать? Кто-то спрашивал: не лучше ли сейчас уйти, а то после этого удивительного спектакля ужинать поздно! Здоровались, сообщали друг другу о здоровье знакомых. Необходимо сказать, что все это делалось без признака злости,— злоба была заметна лишь в тот момент, когда Таманьо в третий раз вывел композитора на сцену. А теперь публика просто дурила, каждый по-своему веселился, вознаграждая себя за скуку неудачного спектакля.

Какие-то элегантные офицеры в ложе под оркестром высовывали музыкантам языки — музыканты отвечали им жестами, которые выражали комическое извинение. Потом я узнал, что офицеры издевались над оркестром за то, что оркестр аплодировал увертюре.

— Ну, этот спектакль не кончится,— говорили в нашей ложе, а Рикорди спросил меня:

— Хотите подождать конца или идем сейчас? Может быть, подождете? Это, наверное, кончится оригинально!

— Что же может быть оригинальнее?— говорю я.

— А бывает, что несколько человек из публики берут дирижера вместе со стулом и уносят его в фойе!

— Разве это не обижает дирижера?

— Нет, почему? Ведь это делается по-товарищески, шутя. Дирижер и сам понимает, что оперу продолжать нельзя,— что ж ему обижаться?

Но на этот раз дирижера не вынесли из оркестра, спектакль благополучно кончился при совершенно пустом зале — вся публика ушла раньше финала. Выходя из театра, я слышал, как говорили капельдинеры:

— Черт побери дирекцию, которая ставит такие оперы! Публика поломала стулья, изволь чинить их теперь!

Оказалось, что капельдинеры исполняли в театре роль столяров.

«Боже мой,— думал я после этого спектакля,— если б что-нибудь подобное случилось со мною! Не пережил бы я такой драмы!»

Но впоследствии я узнал, что многие из крупных артистов бывали в подобных переделках. Такова публика: хорошо — так хорошо, и вот тебе в награду искренний наш восторг! Ну, а если плохо — так мы тоже не станем стесняться в выражении нашей оценки! Но здесь порицание артисту отнюдь не является позором для него, в порицании нет издевательства над личностью, оно остается в рамках эстетической оценки. Вне театра артист такой же полноправный гражданин, как все, и никто не смеет издеваться над ним.

На одной из репетиций знакомый мой портье сказал, дружески подмигнув:

— Сегодня на репетицию придет синьор Бойто!

Я не знал, что автор «Мефистофеля» в Милане, и с естественным любопытством ждал его. Явился элегантно одетый человек лет пятидесяти, тщательно выбритый, в пенсне, похожий на польского магната, изысканный в манерах и аристократически простой в отношении к людям. Меня представили ему, и все время, репетируя, я посматривал на него, пытаясь понять, как он относится к своей опере? Но он смотрел на все так спокойно, как будто репетировали не его вещь. Послушал некоторое время, сказал всем нам красиво сделанные комплименты и ушел.

В перерыве репетиции, когда все пошли курить в соседнюю комнату, Джованнино, портье, рассказал нам, что «Мефистофеля» уже ставили лет двадцать тому назад и что опера торжественно провалилась.

Милый Джованнино, страстный поклонник Бойто, ругал публику, не понявшую такую оперу. Особенно нравился ему «Пролог», беседа Сатаны с богом, трубы в оркестре и заключительные слова дьявола:

Люблю подчас со Стариком встречаться,
Держу язык, чтоб с ним не препираться,
Но вежливость его, однако же, приятна.
Он даже с чертом вежливо умеет обращаться.

Расхваливая оперу, Джованнино утверждал, что на первый спектакль Бойто не придет,— он страшно нервен.

— Однако на репетиции он был совершенно спокоен,— сказал я.

Джованнино засмеялся:

— Да разве он покажет свое волнение? Он сам актер, не хуже нас! Он умеет быть сдержанным!

Действительно, Бойто не был на первом представлении, но о ходе его ему после каждого действия сообщали по телефону.

После спектакля Джиованнино уже знал, что Бойто очень обрадован, милый портье-артист говорил мне:

— Вы увидите, как он будет благодарить вас! Давно уже мы решили поставить эту оперу, но все не было подходящего Мефистофеля! У нас много чудесных певцов, но — здесь нужен певец и актер — как вы! А главное — наши певцы едят много макарон, что делает их толстыми!

Но Джиованнино сам был толст и поэтому тотчас же оправдал толщину:

— Иначе нельзя в Италии! Это такая прекрасная страна! Здесь люди много работают и у всех превосходный аппетит! И — много хорошего вина! А тому, кто ест макароны и пьет хорошее вино,— тому неловко быть худым! Нехорошо. Конечно, есть у нас и худые, но ведь это больные люди!

Бойто был только на одном спектакле, причем не показался в зрительном зале, а сидел в ложе за кулисами. Скоро мне сказали, что он хотел бы видеть меня. Я тотчас же отправился к нему, в небольшую квартирку около городского вала. На столе в его кабинете курились какие-то ароматические монашки,— он был холост и, видимо, любил разные изящные вещи.

Он оказался очень веселым и шутливым человеком; зная, что он пишет оперу «Нерон», я спросил что-то по поводу этой работы. Тогда он сделал страшное лицо, вынул из ящика письменного стола огромный пистолет, положил его мне на колени и сказал комически мрачно:

— Застрелите меня!

— Что вы?

— Да, застрелите меня за то, что я занимаюсь глупостями! Застрелите сейчас же!— шутил он.

Но и по шутке было видно, что этот человек относится к своей работе с огромным напряжением. Позже мне случалось, бывая в Милане, заходить к нему, но я так и не узнал ничего об этой опере. А однажды, когда я стал рассматривать партитуру, он шутливо закрыл ее, сказав, что это «музыка секретная».

Он много расспрашивал меня о русском театре, о музыке, говорил, что очень любит ее, особенно — Бородина.

Я знал, что Бойто пишет либретто для опер Верди, мне говорили, что он считается в Италии поэтом еще более значительным, чем музыкантом. Либретто «Мефистофеля» сделано им по Гете, Марло и другим источникам.

Удивительный факт рассказали мне об отношении италья-

ской публики к Верди. Однажды композитор приехал на какую-то станцию и прошел в буфет. Публика, узнав его, моментально встала, сняв шляпы, и никто не садился, пока знаменитый старец не сел сам. Никто не кричал ему «браво», не аплодировал, все продолжали пить и есть, разговаривая. Но когда Верди встал, чтоб идти в вагон, публика тоже встала и, снимая с себя верхнее платье, разостлала его под ноги композитора, и он, раскланиваясь, прошел до вагона по одежде своих сограждан.

После первого представления я получил записку на маленьком клочке бумаги, в ней стояло:

«Браво, брависсимо, синьор Шаляпин» и разные комплименты. Подпись была неразборчива, что-то вроде Амасини. Но жена сказала мне, что это пишет Анжелло Мазини. Страшно обрадованный, я бросился к нему,— я уже говорил о том, какое чарующее впечатление вызывал у меня его дивный голос.

Этот замечательный человек и божественный певец принял меня ласково и добродушно, но я увидел пред собою не архангела, а человека удивительно простого, одетого, как итальянский рабочий: в потертые брюки, разорванную рубашку с очень странным галстуком; на ногах — стоптанные туфли.

Оглядывая меня голубыми проницательными глазами, он красиво заговорил о том, что рад видеть в Италии успех русского артиста, что он любит Россию, как свою вторую родину, в ней он составил свое «серое благополучие», как он выразился, подразумевая успех материальный, а главное, в России он испытал то глубокое, духовное удовлетворение, в котором видит смысл жизни.

— В России,— говорил он,— меня так любят, что, когда я приезжаю туда, я чувствую себя королем! Можете себе представить, как мне приятно видеть ваш заслуженный успех! Аплодируя вам, я делал это действительно от души, как бы благодаря Россию в вашем лице за то, что она дала мне!

Тронутый его словами, я выразил сожаление, что не знал о его присутствии в театре,— я непременно в антракте зашел бы в его ложу.

— Ложу?— усмехнувшись, сказал он.— Вы не нашли бы меня ни в одной из лож, я всегда сижу на галерке!

Мазини угостил меня кофе, мускатным вином и коньяком,— он сам приносил на подносе эти напитки, хотя я видел, что у него есть слуга. А провожая меня, обнаружил намерение подать мне пальто. Страшно смущенный, я всячески противодействовал этому, но любезный и, может быть, слишком любезный хозяин сказал театрально:

— Синьор Шаляпин, я могу сделать себе удовольствие!

Он подчеркнул слово «себе».

Спустя две недели после первого спектакля я прочитал в «Но-

вом времени» письмо Мазини[59], он сообщил о моем успехе в La Scala. Удивительная и трогательная любезность!

Продолжая знакомство с этим оригинальным человеком, я заметил, что он живет очень одиноко — у него как будто нет и друзей, ни даже просто знакомых, хотя его знал весь Милан, весь мир. Когда он шел по галерее Виктора Эммануила, все говорили почтительно:

— Вот Мазини!

Посмеивались добродушно над его демократическим костюмом и над обыкновеннейшей пеньковой бечевкой, которая заменяла ему цепочку часов. Были люди, утверждавшие, что Мазини болезненно скуп, но я знал, что это неверно и вздорно. Мазини знал, каким трудом достаются деньги, но он не жалел их там, где не надо жалеть. И он был истый демократ по своим привычкам, по натуре.

Рассказывал я ему о том, как волновался на репетициях, на спектакле, о попытках клаки эксплуатировать меня.

— Вот видите,— сказал он, указывая на галерею Виктора Эммануила,— вам не нужно ходить в эту галерею! Здесь гнездится вся та мерзость, которая может помешать артисту делать его доброе, святое дело! Здесь — мало людей! Тут главным образом гуляют собаки. «Кане»— собака — по-итальянски синоним плохого певца.

Когда хотят сказать — он поет плохо, то говорят кратко:

— Э, cane!

Кончив мои спектакли, я отправился с товарищами артистами в ресторан; публика, подходя к нашему столу, поздравляла меня, выражала сожаление, что спектакли уже кончились. Все это носило удивительно простой и милый характер и было лишено даже признака навязчивости. Когда в ресторане осталась одна молодежь, а семейные люди, поужинав, ушли, я пригласил оставшихся к нашему столу и от избытка чувств спросил две дюжины шампанского. Лакеи, да и публика, посмотрели на меня так, как будто вдруг усомнились в моих умственных способностях, но приглашение приняли, к радости моей.

Среди публики оказался Габриэло д'Аннунцио, в то время молодой, здоровый блондин с остренькой бородкой. Он сказал тост, должно быть, очень литературно-мудреный, я ничего не понял. Впоследствии я познакомился с ним очень близко, и еще недавно, перед самой войной, мы с ним мечтали о пьесе, в которой были бы гармонично объединены и драма, и музыка, и пение, и диалог.

Из Италии, через Париж, я воротился в Россию. Настроение у меня было великолепное — я чувствовал, что сделал нечто не только для себя.

С приездом на родину началась обычная «канитель», возобновилось бесчисленное количество разных мелких огорчений, а холодный пепел мелочей прекрасно гаснт огонь души.

Работа артиста — работа нервная; я вспыхивался не в салонах, и хотя знаю, как не надо вести себя, но не всегда помню это. По природе моей я несдержан, иногда бываю резок и всегда нахожу нужным говорить правду в глаза. К тому же я впечатлителен, обстановка действует на меня очень сильно, с «джентльменами» я тоже могу быть «джентльменом», но среди хулиганов — извините — сам становлюсь хулиганом. «Как аукнется, так и откликнется».

Мне захотелось поставить «Мефистофеля» Бойто в Москве, в мой бенефис, и я очень рассчитывал дополнить здесь все, чего мне не хватало в Милане.

Опера Бойто была незнакома в России[60], естественно, что на репетициях ее я принужден был выступать перед товарищами как бы режиссером, приходилось рассказывать и объяснять разные разности даже балету. Особенно часто и много требовала пояснений сложная сцена на Брокене. Я сразу заметил, что артисты принимают мои объяснения с явным неудовольствием.

— Чего он учит нас?— ворчали они.— Какое право имеет он учить?

О моем праве учить я не задумывался, потому что чувствовал себя не учащим, а только советующим. Но и за советы мне приходилось испрашивать извинения, хотя в них ничего обидного не было. Естественно, что иногда я срывался. Однажды, например, шутливо назвал действия моего приятеля, режиссера Василевского, действиями «турецкой лошади». Василевского это не задело, но на другой день в газетах появилось сообщение, что я назвал хористок «коровами».

Прочитав это, я спросил хористок — было ли что-либо подобное? Они сказали — не было, но опровергнуть заметку не догадались, а мне показалось неудобным опровергать ее от своего лица. Было и еще немало различных «инцидентов», все ходили по сцене обиженными, перестав делать то, что до сей поры делали сносно. Спектакль прошел с грехом пополам, совершенно не удовлетворив меня, хотя публика отнеслась к нему очень хорошо. Но я так и не мог ничего сделать с «Мефистофелем» — он не удовлетворяет меня и до сего дня.

Ах, эта боязнь наступить на чье-нибудь раскоряченное самолюбие! Как она мешает работать, жить, чувствовать себя свободным человеком и другом людей!

А бенефис вызвал неприязненное отношение ко мне у товари-

щей и создал в публике слух о моей жадности к деньгам. Особенно окреп этот слух после того, как я, желая избавить публику от эксплуатации барышников, устроил продажу билетов на бенефис у себя на квартире,— тут уж прямо решили:

— Шаляпин — лавочник!

Это было очень несправедливо и обидело меня. Из веселого человека я стал заметно для себя превращаться в парня, подозревающего всех в недоброжелательстве, и раздражительного. Мне стало ясно, что Бова-богатырь, избивающий метлою тысячи врагов,— действительно сказка. Я начал уклоняться от знакомств в театральном мире, тогда про меня стали говорить:

— Зазнается!

Я оправдываю себя? Нет, я просто рассказываю. Каждый человек имеет право воображать, что где-то у него есть неведомый ему, но искренне любящий его друг, так вот я рассказываю для этого друга так, как умею и могу. У меня нет причин оправдываться и нет оснований щадить себя — дружеский суд, как бы он ни был суров, я приму с благодарностью, я достаточно силен для этого.

Вне артистического мира у меня было много знакомств среди купечества, в кругу богатых людей, которые вечно едят семгу, балык, икру, пьют шампанское и видят радость жизни главным образом в этом занятии.

Вот, например, встреча Нового года в ресторане «Яр», среди африканского великолепия. Горы фруктов, все сорта балыка, семги, икры, все марки шампанского и все человекоподобные — во фраках. Некоторые уже пьяны, хотя 12 часов еще нет. Но после 12 пьяны все поголовно. Обнимаются и говорят друг другу с чисто русским добродушием:

— Люблю я тебя, хотя ты немножко мошенник!

— Тебе самому, милый, давно пора в тюрьме гнить!

— П-поцелуемся!

Целуются троекратно. Это очень трогательно, но — немножко противно. Замечательно, что хотя все очень пьяны, но почти никто не упускает случая сказать приятелю какую-нибудь пакость очень едкого свойства. Добродушие при этом не исчезает.

Четыре часа утра. К стенке прижался и дремлет измученный лакей с салфеткой в руках, точно с флагом примирения. Под диваном лежит солидный человек в разорванном фраке — торчат его ноги в ботинках, великолепно сшитых и облитых вином. За столом сидят еще двое солидных людей, обнимаются, плачут, жалуясь на невыносимо трудную жизнь, поют:

— Эх, распошел!— и говорят, что порядочным людям можно жить только в цыганском таборе.

Потом один говорит другому:

— Постой, я тебе покажу фокус! Половой — шампанского!

Половой приносит вино, открывает.

— Гляди на меня,— говорит фокусник, мокренький и липкий.

Его товарищ старается смотреть сосредоточенно и прямо — это стоит ему больших усилий. Фокусник ставит себе на голову полный стакан вина и встряхивает головой, желая поймать стакан ртом и выпить вино на лету. Это не удается ему: вино обливает его плечи, грудь, колени, стакан летит на пол.

— Не вышло!— справедливо говорит он.— Нечаянно не вышло! Погоди, я еще раз сделаю...

— Н-не надо!

И слезно поет:

— Эх-х, распошел, распошел...

Это, конечно, смешно, однако и грустно.

Эти пьяные добрые люди с какой-то надорванной струною в душе любят меня. Очень часто, обнимая и целуя, они говорят мне:

— Вы — наш, ведь вас Москва сделала, мы сделали вас!

Однажды я должен был ответить на эту слишком назойливую ласку.

— Послушайте, кожаное рыло, я не ваш, я — свой, я — божий!

Закричали, что я «зазнался», а на другой день было сказано, что Шаляпин презирает Москву.

Иногда я чувствовал, что подвыпившая компания желала бы вздуть меня, как били в Суконной слободе удачливых людей за то, что им сопутствует удача. Они смотрят на меня, сжав кулаки, и так ядовито спрашивают:

— Сколько получаешь? А? Зазнался!

Но видя, что я и сам не прочь подраться, они обыкновенно не решались. Постепенно я отошел и от этой компании.

А в театре меня угнетало казенное отношение к делу,— к спектаклям все относились в высокой степени хладнокровно, машинообразно. Если захочешь сказать, спеть какую-либо фразу иначе против принятой традиции, поживее,— приходится пускать в ход какие-то увещания, улещивания и трепетать в страхе, как бы не возмутилось чье-нибудь слишком чуткое самолюбие. Говоришь дирижеру, что хорошо бы спеть эту фразу медленнее, выразительнее, а он отвечает, что скрипки и виолончели не могут растянуть этот пассаж.

Очень может быть, что он прав, я не настолько музыкально образован, чтоб спорить с ним, но — мне всегда казалось и кажется, что оркестр императорских театров почти чудо и для него невозможного не существует. Каждый музыкант этого оркестра — законченный артист, в оркестр берут людей по конкурсу,

Между прочим, почти у всех дирижеров, за исключением С. Рахманинова и нескольких итальянцев, с которыми я пел, я всегда замечал отсутствие чувства ритма. Как-то все шатается, болтается, точно тоненькая палка в большом сапоге.

Меня обвиняют в том, что я «не создаю школы», забывая, что никого нельзя заставить учиться; у нас даже обучением грамоте и то не очень интересуются. Преждевременно требовать, чтобы было введено обязательное обучение сценическому искусству. Да и позволит ли человеку его во все стороны уродливо раскоряченное самолюбие учиться чему-то у Шаляпина, который не учился в консерватории? Не позволяет. Я отнюдь не отрицаю,— все учатся! Но все учатся до первого успеха, до поры, пока человека не ослепил свет рампы и не оглушил гром аплодисментов. Этот гром редко бывает для души артиста «весенним, первым громом», оплодотворяющим ее, в большинстве случаев это последний гром, предвещает увядание и осень.

Говорят мне: откройте свой театр! Очень хорошо, думаю,— вот я открыл театр, усердно сам работаю в нем и требую усердной работы от других. Не говоря о том, что после первого же сезона мои сотрудники любезно наградят меня чином эксплуататора или живодера, что одно и то же, они, как люди более меня образованные и культурные, замордуют меня своей культурностью. Это — неизбежно. Спросит меня какой-нибудь эдакий режиссер-новатор о том, какого цвета чулки носили испанские дворяне при дворе Карла V, а я не знаю!

Режиссеры — это замечательно образованный народ! Я сам слышал, как один режиссер с глубокой тоской, с искренним возмущением говорил бутафору:

— Что это за канделябры? Разве в ту эпоху были такие канделябры? Ведь у Андрея Степановича Пушкина в «Борисе Годунове» прямо сказано...

Или, например, тенор: он должен играть принца, а ходит по сцене парикмахером; я скажу ему:

— Сударь, вам необходимо усвоить несколько иной порядок жестов и движений, вы подходите к вашей возлюбленной так, как будто намерены обрить ее!

А он мне ответит:

— Прошу не учить меня!

Я бы на него рассердился, а он бы убежал со сцены в середине спектакля. И вот я выхожу к публике, кланяюсь ей и смущенно заявляю:

— Милостивые государыни и милостивые государи! По случаю холеры, неожиданно постигшей тенора, мы не можем кончить спектакля, а потому и предлагаю вам — уезжайте, пожалуйста, домой и развлекайтесь сами, как вам угодно!

Публика, переломав мебель, разошлась бы, а на другой день тенор пишет письмо в лучшие газеты:

«Вовсе у меня не холера, это клевета известного скандалиста Шаляпина, и со сцены я изгнан чувством собственного достоинства, которое, будучи возмущено им, заставило меня от волнения потерять навсегда голос и средства к жизни, вследствие чего я и предъявляю к нему иск в 600 тысяч рублей, приглашая всех присутствующих на спектакле во свидетели этого факта».

Вот вам и свой театр!

Конечно, все это — шутки, но российская действительность очень горазда на шутки! Она сочиняет анекдоты получше анекдотов Горбунова и сатиры ядовитее Щедрина.

А говоря серьезно, я не вижу в театральных людях той живой любви к своему делу, которой это дело настоятельно требует, без которой оно — мертвое дело. Конечно, для артиста нет надобности мести пол на сцене, ставить декорации и чистить лампы, как это, в свое время, делал я по молодости лет и от избытка сил, но если, например, попросить артиста «с именем» исполнить выходную роль — вы думаете, он не обидится? Еще как обидится! И уж обязательно напишет письмо в редакцию самой либеральной газеты, которая специально занимается защитой разных угнетенных личностей, но не всегда ясно видит, как порою личность угнетает дело.

Хорошо быть скульптором, композитором, живописцем, писателем! Сцена этих людей — кабинет, мастерская, они — одни, дверь к ним закрыта, их никто не видит, им не мешают воплощать волнения их душ так, как они хотят. А попробуйте-ка воплотить свою мечту в живой образ на сцене, в присутствии трехсот человек, из которых десять тянут во все стороны от твоей задачи, а остальные, пребывая равнодушными, как покойники, ко всему на свете,— вовсе никуда не тянут!

Коллективное творчество возможно только при условии сознания всеми работниками единства цели и необходимости осуществить ее. Где же у нас это сознание? А при полном отсутствии его всякий артист, любящий искусство искренне и страстно, живет и работает «в пустыне — увы!— не безлюдной!»

Очень вероятно, что часто я веду себя на репетициях весьма нервозно, может быть, деспотично, грубо и даже обижаю больших и маленьких людей,— об этом так много говорят, что я сам готов поверить в это... Я — не оправдываюсь, нет! И не потому не оправдываюсь, что знаю,— каждый человек в чем-нибудь виноват, но по какой-то другой причине, которая не вполне ясна для меня.

Видите ли что, конечно, человек — творец всякого дела, но дело — ценнее человека, и он должен поступаться своим самолюбием, должен в интересах дела! Да, да,— нехорошо кричать на ма-

ленького человека — кто этого не знает? — хотя все кричат на него. Однако если человек не хочет работать? Не хочет понять важности роли, исполняемой им? В этих случаях — я кричу. Не потому кричу, что не уважаю личность человека, нет, уважать людей я умею, и было бы ужасно уродливо, если б именно я не уважал их, я, которому пришлось видеть трудную человеческую жизнь снизу доверху, на всех ее ступенях. Я кричу на людей и буду кричать, потому что люблю их дело и знаю, что всего лучше они тогда, когда сами относятся к работе с любовью, сами понимают красоту и ценность деяния!

Кстати: я ведь и за границей, на чужих мне людей тоже покрикивал не стесняясь, однако там меня, как я знаю, не считали деспотом, тираном и адовым исчадием. Там как-то умеют находить за словами, хотя бы и резко сказанными, мотив, почему они сказаны...

Однако надо кончить с этим, а то выходит, как будто я жалуюсь. Если это выходит, то вовсе не потому, что я хочу жаловаться, а только потому, что я не умею рассказывать. Сказать хочется много, а слов не хватает.

Все-таки я думаю, что обо мне судили бы лучше, будь я более политичен, тактичен, дипломатичен, или, проще говоря, более лжив. Но я — плохо воспитан и не люблю двоедушия, не терплю лжи. И поэтому часто оказываюсь гусем, который сам является на кухню к поварам:

— Жарьте меня, милостивые государи!

Они, конечно, очень рады и, не зарезав, начинают у живого у меня выщипывать перья, перо за пером.

Ну что ж! «И раки не живут без драки — подерутся, помирятся да опять растопырятся!»

О

Мой успех в Италии повлек за собой для меня весьма хорошие последствия — вскоре я получил приглашение петь в Монте-Карло, в театре Рауля Гинсбурга, человека известного во всей Европе, Америке, Азии, Африке и вообще во вселенной, а также, вероятно, и за пределами ее.

Монте-Карло — один из красивейших уголков земли — имеет, благодаря окаянной рулетке, весьма скверную репутацию, но театр там — хороший, и отношение к делу в нем такое же прекрасное, как везде за границей. Все артисты, хористы, музыканты работают за совесть, с любовью к делу, все аккуратны, серьезны, и работа идет споро, весело, легко.

Мне пришлось разучить несколько опер на итальянском и французском языках.

Рауль Гинсбург — маленький человек с большим носом, умными и эдакими «комбинационными» глазками, встретил меня очень шумно,— он закричал, коверкая русский язык:

— Ах, как я р-рада!

И тотчас же, извиваясь, точно его жарили на невидимом огне, он, выговаривая по шестисот слов в минуту, рассказал мне, что любит Россию, служил в русской армии во время турецкой кампании, первый вошел в Никополь и даже был ранен ударом штыка. В доказательство последнего факта он быстро расстегнул брюки и показал мне шрам в паху.

Все это было удивительно забавно, необычайно и весело.

— Вот, дорогая Шаляпин, какой р-рана! Она показывает, как я любит Рюси! Моя душа есть на русский народ, и я за нему дрался, как лев! Потому я и рада видеть тебя на мой театр всегда Монте-Карло! Да, да! Император Александр III — это мой интимный друг! И это я, который взял Никополь!

— Зачем?— спросил я.

— О! Война! На война всегда что-нибудь берут — один город, еще один и еще — потом берут все!

Мне казалось, что герою лет 35, не больше. В момент, когда он брал Никополь, ему было от роду лет 10, я думаю. Позже я узнал, что Гинсбург старше и что Никополь он брал лет четырнадцати. Но все-таки это был очень милый и живой человек. Он сообщил мне далее, что у него есть собственный за́мок, музей, замечательные картины, что он богат и занимается театром не ради материальных выгод, а из любви к музыке, он и сам намерен написать оперу. Это несколько смутило меня.

В труппе Гинсбурга был замечательный артист — Рено, о котором мне говорили, что он превосходно исполняет роль Мефистофеля в «Гибели Фауста». Естественно, что это меня заинтересовало, и когда поставили «Гибель Фауста», я действительно увидал, что Рено сделал свою роль на редкость рельефно, играет с тонким чувством художественной меры. Я пошел за кулисы, познакомился с артистом и выразил ему свое восхищение, а дома тщательно взвесил своего Мефистофеля и Мефистофеля Рено. Мне показалось, что мы понимаем этот образ различно, так же, как различно понят он Берлиозом и Бойто.

Я начал спектакли тоже «Мефистофелем». Театр Гинсбурга маленький, сцена — тоже, в уборных — повернуться негде, но в общем все было очень уютно и как-то изящно. Но всего лучше был сам Рауль Гинсбург, во фраке, неистощимо веселый, неоправданно восхищающийся.

— Какая есть замечательно спектакль сегодня!— восторгался он, хотя спектакль еще не начали. Спектаклем, как и в Милане,

интересовались все рабочие, артисты — у всех чувствовалось то живое отношение к делу, которое удваивает силы артиста.

«Пролог» был принят публикой очень горячо и сердечно. Это воодушевило меня, и сцену на Брокене я провел так, как редко удается. Помогал театр — в нем не было тех огромных расстояний, как в московском или миланском, все доходило до публики целостно, зрители прекрасно видели и мимику, и каждый жест. Публика устроила мне овацию, а затем пришел взволнованный Рено, мой коллега и соперник, крепко пожал мне руку и так просто, искренне сказал:

— Это хорошо, мой друг!

Рауль Гинсбург, счастливый и сияющий, скакал на одной ножке, шумел, как ребенок, и осыпал меня комплиментами. Я никогда не видал такого антрепренера, как этот Гинсбург. Даже когда артист был не в голосе, не в настроении, что нередко случалось и со мною,— Гинсбург сиял восторгом! И если он видел, что артист опечален неудачей, он тотчас же говорил:

— Как никогда в мире, поешь сегодня! Как никто никогда не поет!

Может быть, он думал скверно, но говорил всегда хорошо. Это прирожденный театральный человек, по-своему талантливый, он отлично знал условия сцены, знал все, что будет интересно на ней, тонко чувствовал ее эффекты и дефекты.

Мне нередко приходилось ругаться с ним, случалось, что мы не разговаривали недели по две кряду, но никогда я не терял симпатии к нему и не чувствовал с его стороны утраты уважения ко мне. Да и я, в сущности, всегда уважал его, ибо видел, что этот человек любит дело.

Однажды мы так поссорились, что дело едва не дошло до дуэли — это было гораздо более смешно, чем страшно.

Однажды Гинсбург «при помощи бога», как он говорил, написал оперу «Иван Грозный»— черт знает, чего только не было наворочено в этой опере! Пожар, охота, вакханалия в церкви, пляски, сражения; Грозный звонил в колокола, играл в шахматы, плясал, умирал... Были пущены в дело наиболее известные русские слова: изба, боярин, батюшка, закуска, извозчик, степь, водка и была даже такая фраза:

— Барыня, барыня, ne pleures pas, барыня!

Это было поистине фундаментальное произведение невежества и храбрости. Но Гинсбург искренне был уверен, что написал превосходную вещь, и говорил:

— Это очень удивительный пиес! Я думаю — нет нигде другой, которая есть лучше! Все умрет, останутся только Моцарт и я, этот, который есть пред вами! О да! Если публик не поймет этот вещь, она поймет ее через тысячу лет.

Я рассердился и сказал гениальному Раулю, что, по моему мнению, он — нахал. Тогда он тоже рассердился, покраснел и объявил мне:

— Шаляпин, за такой слова в моя Франция берут шпаги!

Я охотно согласился взять шпагу и порекомендовал ему выбрать смертоносное оружие длиннее моего. Гинсбург был маленький, руки его значительно короче моих. А также предложил устроить дуэль после первого спектакля, ибо если он, Гинсбург, убьет меня, кто же будет играть Грозного?

Рассерженный моими шутками еще более, Рауль убежал искать секундантов. Я очень ждал их, но они не пришли. Кончилась история тем, что мы недели две не замечали друг друга, а после первого представления «Грозного» помирились. Несмотря на то, что музыка Гинсбурга была сборная, сплошь состоявшая из «позаимствований», и несмотря на нелепость сюжета,— спектакль все-таки был поставлен и сыгран интересно[61]. Это было настоящее театральное представление, потому что талантам артистов дана была свобода и они сумели сделать из пустяков серьезное и даже поучительное зрелище.

А возвратясь в казенную Россию, где все опутано цепями различных запрещений и где все страшно любят командовать, я почти сразу же влетел в неприятную историю.

Поставили «Русалку», дирижировал некий славянин, ранее бывший хормейстером и назначенный в дирижеры по тем же, вероятно, основаниям, по которым при императоре Николае Павловиче полицейский был назначен профессором Харьковского университета.

Так как я знал в «Русалке» не только свою партию, но всю оперу целиком от первой ноты до последней, я не особенно внимательно отнесся к репетициям. Каков же был мой ужас, когда я почувствовал на спектакле, что первый акт безобразно исковеркан дирижером! Темпы переврань, ритма нет,— казалось, что все это сделано намеренно, до того плохо было! Я оказался связанным по рукам и по ногам. Дирижер озабоченно смотрел в партитуру, точно впервые видел ее. Публика чувствовала, что на сцене происходит что-то неладное, но относилась к представлению с терпеливым равнодушием существа, которое ко всему привыкло,— дома еще скучнее, чем в театре. Но я был взбешен и после первого акта обратился к дирижеру с вопросом: что он делает?

Дирижер повышенным тоном заявил мне, что он не желает разговаривать со мною, а если я имею заявить какие-либо протесты, то могу обратиться с этим в контору, к начальству.

Это еще более возмутило меня, сгоряча я разделся и уехал из театра, решив и навсегда уйти с казенной сцены. Но дорогою домой я несколько успокоился, а затем ко мне тотчас же присла-

ли чиновника, и я снова поехал в театр заканчивать спектакль. Хорошо еще, что между первым и третьим действием шел пир у князя, сцена у княгини, и спектакль не был затянут моим бегством со сцены, публика ничего не заметила. Я, конечно, понимал, что вводить ее в наши семейные дела не следует, но «инцидент» все-таки стал известен ей, и через день я читал в газетах заметку, озаглавленную: «Очередной скандал Шаляпина». Читал и думал:

«Да, много еще придется мне сделать таких скандалов! Много, хотя и без толку. «Шилом моря не нагреешь»— как ни накаливай шило!».

○

В один поистине прекрасный день ко мне приехал С. П. Дягилев и сообщил, что предлагает мне ехать в Париж, где он хочет устроить ряд симфонических концертов[62], которые ознакомили бы французов с русской музыкой в ее историческом развитии. Я с восторгом согласился принять участие в этих концертах, уже зная, как интересуется Европа русской музыкой и как мало наша музыка известна Европе.

Когда я приехал в Париж и остановился в отеле, где жил Дягилев, я сразу понял, что затеяно серьезное дело и что его делают с восторгом. Вокруг Дягилева движения и жизни было едва ли не больше, чем на всех улицах Парижа. Он сообщил мне, что интерес парижан к его предприятию очень велик и что хотя помещение для концертов снято в Большой Опере, но положительно нет возможности удовлетворить публику, желающую слушать русскую музыку. Рассказал, что в концертах примет участие Н. А. Римский-Корсаков, что в Париже Рахманинов, Скрябин и еще много русских композиторов. Дирижерами концертов выступят Римский-Корсаков, Блюменфельд и Никиш.

Мы начали концерты исполнением первого действия «Руслана и Людмилы», что очень понравилось публике. Потом я с успехом пел Варяжского гостя из «Садко», князя Галицкого из «Игоря», песню Варлаама из «Бориса Годунова» и ряд романсов с аккомпанементом фортепиано. Особенно нравилась французам, которых напрасно считают легкомысленными, музыка Мусоргского,— все говорили о нем с искренним восторгом.

Успех концертов был солиден, и это подало нам мысль показать в будущем сезоне Парижу русскую оперу, например, «Бориса Годунова». Так и сделали. Когда было объявлено, что опера Дягилева будет играть «Бориса», парижская пресса и публика заговорила о русском сезоне, как о «сезоне гала». Никогда не забуду, с какой любовью, как наэлектризованно относились к ра-

боте на репетициях хористы и оркестр Большой Оперы! Это был праздник!

Мы ставили спектакль целиком[63], что невозможно в России вследствие цензурных условий. У нас, например, сцена коронации теряет свою величавость и торжественность, ибо ее невозможно поставить полностью, а в Париже в этой сцене участвовали и митрополит и епископы, несли иконы, хоругви, кадила, был устроен отличный звон. Это было грандиозно; за все 25 лет, что я служу в театре, я никогда не видал такого величественного представления.

Сначала мы устроили генеральную репетицию, пригласив на нее избранное общество Парижа: художников, литераторов, журналистов. К сожалению, ко дню репетиции не успели сделать костюмы и не закончили декорации, над которыми работали Коровин и Головин. А отложить репетицию было уже невозможно, и все мы очень волновались, боясь, что не вызовем должного впечатления, разгуливая по сцене и распевая в обычном платье без грима. Мои костюмы были готовы, но я тоже не одевался и не гримировался, чтобы не нарушать общей картины.

Начали мы оперу, пропел я мою фразу, вступил хор,— хористы пели великолепно, как львы. Я думаю, что такого хора французы не слыхали. Вообще, мне кажется, что за границей нет таких хоров, как в России,— я объясняю это тем, что у нас хористы начинают петь с детства по церквам и поют с такими исключительными, оригинальными нюансами, каких требует наша церковная музыка.

Лично я очень скорбел о том, что нет надлежащей обстановки, что я не в надлежащем костюме и без грима, но я, конечно, понимал, что впечатление, которое может и должен произвести артист, зависит, в сущности, не от этого, и мне удалось вызвать у публики желаемое впечатление. Когда я проговорил:

Что это там, в углу, колышется, растет?..—

я заметил, что часть публики тоже испуганно повернула головы туда, куда смотрел я, а некоторые вскочили со стульев...

Меня наградили за эту сцену бурными аплодисментами. Успех спектакля был обеспечен. Все ликовали, мои товарищи искренне поздравляли меня, некоторые, со слезами на глазах, крепко жали мне руку. Я был счастлив, как ребенок.

Так же великолепно, как генеральная репетиция, прошел и первый спектакль — артисты, хор, оркестр и декорации — все и всё было на высоте музыки Мусоргского. Я смело говорю это, ибо это засвидетельствовано всей парижской прессой. Сцена смерти Бориса произвела потрясающее впечатление — о ней говорили и писали, что это «нечто шекспировски грандиозное». Публика вела

себя удивительно, так могут вести себя только экспансивные французы — кричали, обнимали нас, выражали свои благодарности артистам, хору, дирижеру, дирекции.

Вспоминая это, не могу не сказать: трудна моя жизнь, но хороша! Минуты великого счастья переживал я благодаря искусству, страстно любимому мною. Любовь — это всегда счастье, что бы мы ни любили, но любовь к искусству — величайшее счастье нашей жизни!

К великому сожалению, мы вынуждены были исключить из спектакля великолепнейшую сцену в корчме, ибо для нее нужны такие артисты, каких мы, несмотря на все богатство России талантами, не могли тогда найти. В молодости я не однажды играл в один и тот же вечер и Бориса, и Варлаама, но здесь не решился на это. Я смотрел на этот спектакль, как на экзамен нашей русской зрелости и оригинальности в искусстве, экзамен, который мы сдавали пред лицом Европы. И она признала, что экзамен сдан нами великолепно.

«Бориса» мы сыграли раз десять, и на этот раз других опер в Париже не ставили.

Ко мне пришел новый директор миланского театра и предложил поставить «Годунова» в La Scala. Зная приблизительно вкусы итальянской публики, я подумал, что Мусоргский не понравится ей, и сказал это директору, но он вполне резонно возразил:

— Но я — итальянец, и меня эта опера потрясает, почему же вы думаете, что другим итальянцам она не понравится?

Любя Милан и его чуткую публику, я, конечно, очень хотел петь в Scala, но в Париже мы пели оперу по-русски, а директор Scala хотел ставить ее своими средствами, то есть собственными артистами и хором. Значит, и я должен петь по-итальянски, но перевода оперы не было. Директор тотчас заявил, что если я согласен петь, он тотчас же даст оперу хорошему знатоку языка, принципиальное согласие которого на перевод уже получено. Я согласился, продолжая сомневаться, что все это возможно, и ожидая, что миланцы скоро известят меня: нет, мы не можем поставить эту варварскую оперу!

Но, возвратясь на родину, я узнал, что дирекция Scala уже заказывает Головину эскизы декораций, а вскоре получил и партитуру с переводом, сделанным очень плохо: были даже изменены некоторые движения в нотах, иные ноты прибавлены, иные — вычеркнуты. Это было недопустимо.

Я обратился к дирижеру петербургского балета Дриго с просьбой помочь мне исправить перевод. Дриго очень любезно согласился на это, и, взаимно помогая друг другу, мы довольно хорошо перевели оперу заново.

Чуть ли не первым встретил меня в Милане милый портье

Джиованиио, он дружески расцеловался со мной и, выпуская из рта по шестисот слов в минуту, сообщил, что знает о моем успехе в Париже, сердечно поздравляет меня и что еще с лета интересуется оперой «Борис Нагаиов».

— А, синьор Шаляпин. Россия должна сказать нам свое слово вашими устами! Да, да! Она должна говорить миру, как говорим мы, итальянцы!

Вот, подите-ка, каков Джиоваиино-портье! Удивляли меня эти люди.

Начались репетиции. Дирижировал оперой Витале, человек лет тридцати, хороший музыкант и прекрасный дирижер. Пригласив меня в репетиционный зал, он попросил показать ему некоторые темпы и начал исполнять оперу на рояле,— я был поражен, как верно и проникновенно понимает он музыку Мусоргского! Играя, он все восхищался красотою оперы, оригинальностью сочетаний аккордов, и было видно, что этот человек глубоко проникся творчеством русского гения. Я был счастлив видеть это.

Естественно, что во время репетиции на мою долю выпала роль режиссера — приходилось показывать и объяснять артистам, хору многое, что было чуждо итальянцам, не понималось ими. Все относились ко мне с редким вниманием. Я чувствовал, как русское искусство побеждает и восхищает этих впечатлительных людей, и, тронутый до глубины души, ликовал.

Было много курьезов. Меня, например, спрашивали:

— Как одеваются русские иезуиты?

— Очень разнообразно,— отвечал я.

Пристава оделись по рисункам, а помощники их вышли на сцену в форме современных русских будочников, бояре напоминали разбойников с русских лубочных картин; декорации были написаны слабо и олеографично, как вообще пишут их за границей.

Но оркестр играл великолепно, божественно, он являлся как бы куском воска в руках талантливого дирижера, и дирижер вдохновенно лепил из него все, что хотел в любой момент. Изумляло меня внимание музыкантов к движениям магической палочки дирижера.

Хор тоже прекрасно пел, но от итальянцев нельзя требовать того, что дают русские хористы, большинство которых с детства воспитывается на церковной музыке. Почти все итальянские хористы вне сцены — рабочие люди: портные, драпировщики, перчаточники, иногда — мелкие торговцы. Все они любят пение, у всех голоса поставлены самой природой и тонко развит слух, многие из них сами мечтали о карьере артистов. Но голоса у них, я бы сказал, какие-то блестящие,— когда нужно петь во всю силу голоса, это у них выходит замечательно, с подъемом. Но трудно

добиться минорного, тихого и нежного пения. Чтобы достигнуть необходимого эффекта молитвы в келье Пимена, хор пришлось поставить далеко за кулисами и дирижировать вспышками электрической лампочки, кнопка которой помещалась под рукою дирижера в оркестре. Это вышло очень хорошо. Пимен и Димитрий выделились вполне рельефно, а хор был едва слышен.

Не могу описать всего, что было пережито мною в день спектакля[64],— меня как будто на раскаленных угольях жарили. А вдруг — не понравится опера? Я уже знал, как будут вести себя в этом случае пламенные итальянцы. Конечно, было бы плохо, если б провалился я, но в этом спектакле моя личность была неразрывно связана с дебютом русской музыки, русской оперы, и я дрожал от страха Но вот раздались первые аккорды оркестра,— ни жив ни мертв слушал я, стоя за кулисами. Пели хорошо, играли отлично, это я чувствовал, но все-таки весь театр качался предо мною, как пароход в море в дурную погоду.

Первая картина кончилась — раздались дружные аплодисменты. Я несколько успокоился. Дальше успех оперы все возрастал; итальянцы, впервые видя оперу-драму, были изумлены и взволнованы, спектакль был выслушан с затаенным дыханием, все в нем было тонко понято, отмечено и принято как-то особенно сердечно.

Бешено обрадованный, я плакал, обнимал артистов, целовал их, все кричали, восторженные, как дети, хористы, музыканты и плотники — все участвовали в этом празднике.

«Вот что объединяет людей,— думал я,— вот она, победная сила искусства!»

Милый портье Джиованнино вел себя так, как будто он сам написал «Бориса Годунова».

Я сыграл оперу восемь раз и уехал в Монте-Карло, откуда еще дважды приезжал в Милан по настойчивому желанию публики, влюбившейся в оперу Мусоргского.

Чем проще играешь, тем легче это кажется со стороны, и частенько эта «кажимость» создавала курьезные недоразумения, забавные вопросы. Артисты-итальянцы неоднократно говорили мне:

— Черт вас знает, как просто и ловко держитесь вы на сцене! А между тем у вас нет заранее подготовленных жестов и поз, каждый раз вы ведете сцену иначе, по-новому...

Насколько умел, я объяснял им, в чем дело, но это не могло устранить курьезных недоразумений.

Внимательнее других следил за тем, как я играю, Чирино, обладатель прекрасного голоса, певший Пимена. «Борис Годунов» страшно нравился ему, он находил, что я играю эту роль хорошо.

— Но,— говорил он,— жаль, что у Шаляпина голос хуже мое-

го! Я, например, могу взять не только верхнее соль, но и ля бемоль. Если б я играл Бориса, пожалуй, у меня эта роль вышла бы лучше. В сущности — игра не так уж сложна, а пел бы я краснее.

Чирино не скрывал своих мнений и от меня. Очень деликатно он всегда просил позволения смотреть, как я гримируюсь,— грим казался ему самым трудным делом. Я гримировался при нем и рассказывал ему, как это делается.

— Да,— говорил он,— это все несложно, но — в Италии не найдешь таких красок, и нет хороших париков, бород, усов!

Сыграв последний спектакль, я позвал Чирино и сказал:

— Милый друг, вот тебе парик, борода и усы для Бориса, вот тебе мои краски! Я с удовольствием подарил бы тебе и голову мою, но — она необходима мне!

Он был очень тронут, очень благодарил меня. Через год я снова был в Милане и однажды, идя по корсо Виктора Эммануила, вдруг увидал, что через улицу, останавливая лошадей, натыкаясь на экипажи, летит Чирино.

— Бон жиорно, амико Шаляпин!— вскричал он и горячо расцеловался со мною, к удивлению публики.

— Почему такая экзальтация?— спросил я, когда он несколько успокоился.

— Почему?— кричал он.— А потому, что я понял, какой ты артист! Я играл Бориса и — провалился! Сам знаю, что играл ужасно! Все, что казалось мне таким легким у тебя, представляет непобедимые трудности. Грим, парики,— ах, все это чепуха. Я рад сказать и должен сказать, что ты — артист!

— Тише!— уговаривал я его,— на нас смотрят.

Но он кричал:

— К черту всех! Я должен сознаться, что не умел ценить тебя! Я люблю искусство, и вот — я тебе целую руку!

Это было слишком, но — итальянцы не знают меры своим восторгам. И, сказать правду, я был тронут этой похвалой товарища.

Вообще итальянцы относились ко мне удивительно симпатично и дружески. Помню другой случай: репетируя в Милане же «Фауста» Гуно[65], я заметил, что прекрасная певица, игравшая Маргариту, совершенно не умеет держаться на сцене,— она играла отвратительно. Выбрав удобный момент, я подошел к ней и в мягкой форме сказал об этом.

— Да,— печально согласилась она,— я чувствую, что не умею играть. Так жаль, что я мало знакома с вами,— я попросила бы вас показать мне роль!

Я обрадовался и, оставшись с нею после репетиции, спел ее партию, показал ей несколько сцен, и она превосходно восприняла мои советы. На спектакле публика принимала ее очень ласково,

а пресса на другой день единодушно отметила, что артистка провела свою роль ново, оригинально, что она сделала большие успехи. Она привезла мне наутро кучу цветов и благодарностей, но я сказал ей, что уже с избытком вознагражден за мою маленькую помощь ее прекрасной игрой.

И вообще, не хвастая, скажу, что всюду за границей артисты не брезговали советоваться со мной о своих ролях, а иногда и учились у меня немножко, чему я всегда искренне радовался. В России отношение несколько иное, к сожалению.

Ставили в императорском театре «Бориса Годунова», я сразу же увидел, что артисты относятся к своим ролям очень хладнокровно и «спустя рукава». Шуйского пел довольно известный тенор[66], молодой человек с хорошим голосом. Пел он прекрасно, но вне тона роли, и пел, собственно, не Шуйского, а так — вообще пел.

Я осмелился заметить ему, что это пение не отвечает духовному облику хитрого князя Шуйского.

— Я не знаю, не думал об этом,— сознался тенор.

Тогда я предложил ему посмотреть и послушать, как я понимаю князя Василия, и спел его партию. Он послушал меня внимательно, сказал спасибо и повторил свои фразы значительно лучше. Эту сцену видели другие артисты, и вот что получилось: они тотчас собрались в фойе и там начали протестовать, находя, что Шаляпин — не режиссер, а такой же артист, как и все, и что у него нет права показывать и учить. Сошлись на необходимости заявить об этом лично мне, чтобы отучить меня от захвата прав режиссера, но — почему-то не выразили.

Такого рода отношение било меня по рукам. Когда я высказывал дирекции мое отрицательное отношение к постановкам опер, дирекция говорила:

— Попробуйте, поставьте сами!

— Дайте мне абсолютную власть на сцене!

Директор прекращал беседу, зная, что если б у меня была эта власть, я не позволил бы поднять занавеса до поры, пока не был бы совершенно уверен, что художественное исполнение спектакля доведено до законной высоты.

Решили поставить «Хованщину»[67]. На репетиции я увидал, что эту оперу распевают, как «Риголетто» или «Мадам Батерфляй»,— то есть как оперу, драматизм которой вовсе не важен, либретто не имеет значения и которую можно спеть без слов — всю на *а* или на *о*, на *у*. Выходят люди в соответственном эпохе одеянии — да и это не обязательно, выходят и поют: один — *а-а-а*, другой — *о-о-о*, третий — *э-э-э*, а хор зудит — *у-у-у!* Это может быть сделано очень весело, очень страшно, очень скучно, но это не имеет никакого отношения к тексту оперы и музыке Мусоргского.

Не сдержав моего огорчения, я сказал товарищам, что, распевая оперу в таком духе, мы ее обязательно провалим, а публику погрузим в сон и скуку. Затем я стал петь все партии так, как понимал их. На этот раз мне поверили и выслушали меня с дружеским вниманием, даже хор согласился, что я прав. Это страшно ободрило меня, я разгорелся и провел репетицию с огромным напряжением, особенно выдвигая великолепно написанный образ Марфы. Все шло хорошо, на генеральной репетиции опера не только понравилась публике, но даже имела огромный успех. Это уж окончательно привело меня в блаженное состояние. Помню, я говорил хористам какую-то речь, плакал от радости и, наконец, предложил отправиться в Казанский собор спеть панихиду по Мусоргскому.

Отправились охотно, прекрасно спели, потом я отвез венки Мусоргскому и Стасову.

Когда «Хованщина» прошла с выдающимся успехом в Петербурге, захотелось поставить ее в Москве, но, приехав в Москву, я тотчас узнал, что артисты волнуются, ожидая от меня каких-то невероятных требований. Пригласив к себе дирижера, я предложил ему просмотреть оперу совместно со мною, он любезно согласился на это. Мне казалось, что в интересах большего драматизма, большей выпуклости некоторые такты следует изменить: здесь — задержать, там — ускорить. Дирижер, указывая на пометки автора — аллегро, модерато,— протестовал против моих указаний, не желая нарушать требований автора, но, в конце концов, согласился со мною. Замечу, что вообще я строго придерживаюсь авторских указаний, только в этом случае решился незначительно отступить от них.

Однако на оркестровой репетиции я увидал, что дирижер помахивает палочкой с великолепным равнодушием, и музыка рассвета приобрела какой-то тусклый, грубый характер. Я обратил на это внимание директора одной высшей музыкальной школы, сидевшего рядом со мною,— он согласился, что дело идет плохо.

Вышел на сцену хор и начал петь врозь, небрежно, неодушевленно. Я сказал хору:

— Господа! Не пойте вразброд, будьте внимательны, следите за оркестром!

Тогда дирижер заметил, что если хор поет врозь с оркестром, так это потому, что он больше «играет», чем поет. Слово «играет» было подчеркнуто, и я понял, что мое желание сделать массовые сцены более живыми не нравится дирижеру. Тогда я заявил ему, что хор не идет за оркестром вовсе не потому, что он играет, а потому, что дирижер не обращает на хористов должного внимания.

— Ах, так вам не нравится, как я дирижирую?— воскликнул

почтенный маэстро и, положив палочку на пюпитр, ушел, оставив оркестр без головы. Некоторые из артистов проводили его аплодисментами, а по моему адресу раздались свистки. Репетиция остановилась.

Конечно, и я так же, как дирижер, мог уйти домой, но тогда спектакль провалился бы. Оперу я знал,— сесть самому за пюпитр и продолжать репетицию? А вдруг музыканты, из сочувствия к дирижеру, начнут играть фальшиво или вовсе не станут играть? «Очередной скандал Шаляпина» разрастется, но пользы делу от этого не будет.

Я решил телефонировать в Петербург, чтоб оттуда прислали другого дирижера, одного молодого и весьма талантливого человека. На другой день утром он был в Москве, и в 12 часов мы начали генеральную репетицию, а вечером должен был состояться спектакль. Репетиция прошла хорошо, все относились к делу внимательно, пели ритмично, и вообще все шло как-то необычно гладко. Газеты были наполнены заметками о деспотизме, грубости и неблаговоспитанности моей, это не очень уместное предисловие к спектаклю, требовавшему огромного напряжения сил, и это, конечно, настроило публику весьма враждебно ко мне.

Когда я вышел на сцену, публика сердито молчала. Нужно было победить это настроение, что, кстати сказать, вовсе не входит в цели искусства, как я его понимаю. Однако когда я под удары великолепного колокола спел заключительную фразу:

— «Отче, сердце открыто тебе»,— публика, очевидно, забыв мой «очередной скандал», наградила меня пламенными рукоплесканиями.

Я убежал в уборную и разревелся там.

Частенько мне приходилось реветь и волком выть, но это я делал один на один, сам с собою, публика же знает по газетам только о том, как я дебоширю. Ну что же делать? Я не оправдываю себя — знаю, что это бесполезно. Но невыносимо тяжело бывает мне порою, господа! Уж очень несоизмеримо противоречие между тем, чего хочется, и тем, что есть. И поверьте, что когда чувствуешь себя царем, дьяволом или мельником,— вовсе не легко и не приятно в те же самые минуты чувствовать вокруг себя злейшую обывательщину, небрежнейшее и казенное отношение к твоим святыням.

Пение — это не безделица для меня и не забава, это священное дело моей жизни. А публика рассматривает артиста, как тот — извините за сравнение — извозчик, с которым я однажды ехал по какой-то бесконечной московской улице.

— А ты чем, барин, занимаешься?— спросил меня извозчик.

— Да вот, брат, пою!

— Я не про то,— сказал он.— Я спрашиваю — чего рабо-

таешь? А ты — пою! Петь — мы все поем! И я тоже пою! выпьешь иной раз и поешь. А либо стаиет скушно и — тоже запоешь. Я спрашиваю — чего ты делаешь?

Я сказал ему, что торгую дровами, капустой, а также имею гробовую лавку со всяким материалом для похорон.

Этот мудрый и серьезный извозчик выразил, на мой взгляд, мнение огромной части публики, для которой искусство тоже — не дело, а так себе, забава, очень помогающая разогнать скуку, заполнить свободное время.

О

Спектакли в Милане и Монте-Карло сделали меня довольно известным артистом, и поэтому я получил предложеиие петь в Нью-Йорке[68].

Я давно уже интересовался Новым Светом и страной, где какие-то сказочно энергичные люди делают миллиарды скорее и проще, чем у нас на Руси лапти плетут, и где бесстрашно строят Вавилонские башни в 60 этажей высотою.

Заключив в Париже контракт, который обязывал меня петь «Мефистофеля», «Фауста», «Севильского цирюльника» и «Дон-Жуана», я сел на пароход и через шесть суток очутился на рейде Нью-Йорка.

Думы о выступлении в суровой стране «бизнесменов», о которой я много слышал необычного, фантастического, так волновали меня, что я даже не помню впечатлений переезда через океан.

Прежде всего мое внимание приковала к себе статуя Свободы, благородный и символический подарок Франции, из которого Америка сделала фонарь. Я вслух восхищался грандиозностью монумента, его простотой и величием, но француз, который всю дорогу немножко подтрунивал над моими представлениями об Америке, сказал мне:

— Да, статуя — хороша и значение ее — великолепно! Но — обратите внимание, как печально ее лицо! И — почему она, стоя спиной к этой стране, так пристально смотрит на тот берег, во Францию?

Но скептицизм француза надоел мне еще дорогой, и я не придал значения его словам. Однако почти тотчас же я познакомился с тем, как принимает Америка эмигрантов из Европы,— видел, как грубо раздевают людей, осматривают их карманы, справляются у женщин, где их мужья, у девушек — девушки ли они, спрашивают, много ли они привезли с собой денег. И только после этого одним позволяют сойти на берег, а некоторых отправляют обратно, в Европу. Этот отбор совершается как раз у подножия величавой статуи Свободы.

Уже на пристани меня встретили какие-то «бизнесмены»— деловые и деловитые люди, театральные агенты, репортеры — все люди крепкой кости и очень бритые, люди, так сказать, без «лишнего». Они стали расспрашивать меня: удобно ли я путешествовал, где родился, женат или холост, хорошо ли живу с женой, не сидел ли в тюрьме за политические преступления, что я думаю о настоящем России, о будущем ее, а также и об Америке?

Я был очень удивлен и даже несколько тронут их интересом ко мне, добросовестно рассказал им о своем рождении, женитьбе, вкусах, сообщил, что в тюрьме еще не сидел, и привел пословицу, которая рекомендует русскому человеку не отказываться ни от сумы, ни от тюрьмы.

— Ол райт!— сказали они и сделали «бизнес»: на другой день мне сообщили, что в газетах напечатали про меня нечто невероятное: я — атеист, один на один хожу на медведя, презираю политику, не терплю нищих и надеюсь, что по возвращении в Россию меня посадят в тюрьму.

Далее оказалось, что любезная предупредительность этих милых людей стоит некоторых денег, каждый из них представил мне небольшой счетец расходов на хлопоты по моему приему.

«Что город, то норов»,— подумал я, но не оплатил счетов. Десять рук в один карман — это много!

Остановился я в какой-то великолепной гостинице, роскошной, как магазин дорогой мебели. За обедом кормили крабами, лангустами в каких-то раковинах, пища была какая-то протертая, как будто ее уже предупредительно жевали заранее, чтобы не утруждать меня. Наглотавшись оной пищи, я пошел на 5-ю улицу смотреть многоэтажные дома крезов. Но оказалось, что гигантские дома находятся в Сити, деловой части города, а на 5-й улице все особнячки, довольно обыкновенной Европейской Якиманской архитектуры. Город производил удивительное впечатление: все живое в нем стремительно двигалось по всем направлениям, словно разбегаясь в ожидании катастрофы. Ехали по земле, под землей, по воздуху, поднимались в лифтах на 52-й этаж, и все это с невероятной быстротой, оглушающим грохотом, визгом, звоном и рычанием автомобильных рожков. Над головой едут поезда электрической железной дороги — невольно натягиваешь шляпу плотнее, как бы не выкинули чего-нибудь на голову тебе.

Невольно вспоминалась Италия, где под каждое окно можно пройти с гитарой и спеть серенаду любимой женщине. Попробуйте спеть серенаду здесь, когда любимая женщина живет в 49-м этаже. Вокруг стоит такой адский шум, как будто, кроме существующего и видимого города, сразу строят еще такой же грандиозный, но невидимый. В этой кипящей каше человеческой я сразу

почувствовал себя угрожающе одиноким, ничтожным и ненужным.

Люди бежали, скакали, ехали, вырывая газеты из рук разносчиков, читали их на ходу и бросали под ноги себе; толкали друг друга, не извиняясь за недостатком времени, курили трубки, сигары и дымились, точно сгорая. Солнце светило сквозь дым и пыль, лицо у него было обиженное и безнадежное, точно оно думало:

«Лишнее я здесь!»

На улицах — ни одного воробья, хотя это самая храбрая птица на свете.

Шесть дней, в ожидании репетиции, ходил я по городу, заглядывая всюду, куда пускали. Был в музеях, где очень много прекрасных вещей, но все вывезены из Европы.

Наконец, я в театре «Метрополитен», наружный его вид напоминает солидные торговые ряды, а внутри он отделан малиновым бархатом. По коридорам ходят бритогубые, желтолицые люди, очень деловитые и насквозь равнодушные к театру.

Начали репетировать «Мефистофеля», я увидал, что роли распределены и опера ставится по обычному шаблону; все было непродуманно, карикатурно и страшно мешало мне. Я доказывал, сердился, но никто не понимал меня или не хотел понять.

— Здесь тонкостей не требуют, было бы громко,— сказал мне один из артистов.

Единственным человеком, который поддержал меня и мои требования, был импрессарио. Его разбил паралич, и на репетицию он был принесен в креслах. Увидав, как я мучаюсь, он зычно крикнул режиссерам:

— Прошу слушать и исполнять то, чего желает Шаляпин!

После этого режиссеры пошли на некоторые уступки, но это не улучшило спектакля.

Нервно издерганный, я почувствовал себя больным и накануне спектакля послал дирекции записку, извещая, что не смогу играть, не в силах.

В виде ответа на мою записку ко мне явилась длинная и костлявая дама или барышня в очках, с нахмуренными бровями и сурово опущенными углами рта. Показывая на меня пальцем, она спросила о чем-то по-английски,— я понял, что она желает знать, я ли Шаляпин.

— Да, это я!

Я был в халате, за что извинился перед нею на хорошем русском языке. Тогда она красноречивыми жестами предложила мне лечь в постель. Я испугался, позвал слугу, говорившего по-французски, и он объяснил мне, что эта дама — доктор, ее прислала дирекция, чтобы вылечить меня к завтрашнему спектаклю. Я по-

проснл сообщить доктрнсе, что преисполнен уважеиия к ней, ио ие иуждаюсь в ее хлопотах, ио дама настояла, чтоб я лег в постель.

Лег я и с ужасом увидал, что почтенная докторша вынимает из своей сумки аппараты для промывания кишечника.

— Не надо!— взвыл я.— Я болеи не в этом смысле. Поинимаете?

Нет, она ие поинмала! Тогда я взмолился:

— Буду петь, только уйднте от меня!

Ушла. Эта курьезная сцеиа, иасмешнв меня, несколько успоконла, и я спел спектакль довольио хорошо, хотя и чувствовал себя измученным.

Но оказалось, что американская пресса предупреднла общество, что я — обладатель феиоменального, стеиобитиого баса. Кому же ие известио, какой силы басы водятся в Россин? Теноров там совсем нет, а вот русскнй бас — это явленне исключительное: иередко такие басы тремя иотамн опрокидывают колокольнн.

В театре, вндимо, ожидали, что я выйду иа сцену, гаркну и — вышибу из кресел первые шесть рядов публики. Но так как я не изувечнл американских цеиителей пеиия, то на другой деиь в газетах лнсали прнблизнтельно так:

— Какой же это русский бас? Голос у него баритоиальиого тембра н очеиь мягкий...

Но в общем пресса отнеслась ко мие снисходительио, хотя все-таки заявила, что «Шаляпин артнст ие для Америки». О характере моей нгры, о моем понимании ролей ничего не говорнлн, говорилн только о голосе.

Очень поразнл меня такой случай: у меня заболело горло, и я отправился к какому-то специалисту по горловым болезиям. Судя по обстановке, это был человек с большой практикой: великолепный кабинет, обставленный какими-то странными аппаратами и машинами, которые приводнлнсь в действие электрнчеством; все, окружавшее его, указывало на его научную солидность. Сам он оказался человеком очень внимательиым, почтеииым и милым.

Заплатив ему за визит, я предложнл доктору ложу. Ои любезио принял и спросил, что именио я пою.

— Мефистофеля в «Фаусте».

— Расскажите мне сюжет, прошу вас,— сказал ои.

Я подумал, что ои шутит, ио оказалось, доктор действительио не зиал «Фауста» Гуно и не читал никогда Гёте!

Спектакли шли одни за другим. Приехал зиамеиитый венский дирижер Малёр, начали репетировать «Дои-Жуаиа»[69]. Бедный Малёр! Ои иа первой же репетиции пришел в полное отчаяние, не встретив ии в ком той любви, которую он сам иеизменио влагал в дело. Все и всё делали иаспех, как-нибудь, ибо все поинмали, что публике решительио безразличио, как идет спектакль, оиа

приходила «слушать голоса»— и только. Итальянцы-артисты пробовали сделать что-нибудь получше, но самые стены малинового театра охлаждали рвение.

Поставили «Севильского цирюльника». Мне показалось, что в этой опере я имел значительный успех. Но каково было мое изумление, когда дня через два после спектакля я получил анонимное письмо с вырезками из газет,— в них меня ругательски ругали и и все на одну тему, которая приблизительно так формулировалась:

«Тяжело и стыдно смотреть, как этот сибирский варвар, изображая священника, профанирует религию».

Поняли!

Разумеется, я всегда был далек от церковных соображений, играя Дон-Базилио.

Из первоклассного отеля я перебрался в другой, тоже довольно роскошный, но какой-то мрачный, точно в каждой комнате его лежал покойник. Необычно тихо, все говорят вполголоса, по коридорам бесшумно гуляют зловещие старушки. Впрочем, я только спал в этом морге, а дни шатался по городу, посещая разные увеселительные места.

В Нью-Йорке на каждом шагу можно встретить огненную вывеску с адресом какого-нибудь «Мюзик-холла»— это небольшие театрики, где поют, декламируют, танцуют, упражняются различные акробаты, увеселяют эксцентрики, жонглеры и тому подобные артисты. Это очень разнообразно и порою весело — публика хохочет от души.

Но мне захотелось побывать в серьезном театре, послушать Шекспира на его родном языке. Оказалось, что такого театра нет и что Шекспира играют только приезжие иностранцы, например, Сальвини. Это удивило меня, но знакомый журналист объяснил мне, что Америка смотрит на театр иначе, чем Европа.

— Здесь,— сказал он,— люди так много работают, что у них не является желания смотреть драмы и трагедии. Жизнь и без этого достаточно драматична. Вечером следует посмотреть что-нибудь веселое, забавное.

Это пояснение еще более усилило гнетущее чувство одиночества, давившее меня. Жилось ужасно скучно, и я сладко мечтал о дне, когда я уеду в Европу.

Однажды, гуляя по городу, я попал в порт и увидал там пароход Добровольного флота, кажется, «Смоленск». Я взошел на палубу и попросил позволения осмотреть пароход; какой-то офицер спросил, кто я, мило обрадовался и тотчас познакомил меня с капитаном, командой. Собрались матросы, все такие славные, веселые парни, и вдруг я почувствовал себя перенесенным на Волгу. Устроили обед,— так странно и забавно было есть в Нью-Йорке

щи с кашей, пить водку, слушать сочный говор иа о! Нашлнсь песенники, я стал запевать, и заиграло русское веселье. Пели «Из-под дуба, из-под вяза», плясали «барыию» и «трепака»,— это был самый счастлнвый деиь мой в Америке! К сожалениию, пароход скоро ушел, и сиова я остался одни в «пустыие — увы!— не безлюдиой!»

Деиьги мие платили хорошие — по 8000 фраиков за спектакль. Кто-то посоветовал мие не держать денег при себе, а положнть их в баик, я так и сделал, поместив их в отделение банка, которое иаходилось в одном доме с театром. Но — каково же было мое огорчение, когда за несколько дией до моего отъезда мие сообщили, что баик лопнул! Плакали мои деиежки!

Накануне отъезда ко мие явились журналисты и стали спрашнвать, какое впечатлеиие вызвал у меня Нью-Йорк. Я показал им газетные вырезки, в которых меня ругали за «профаиацию религии», и откровеиио заявил, что оии ие очень тоико поинмают искусство. Напомиив, что комедия «Севнльский цнрюльиик» иаписана фраицузом, опера — итальяицем, а я — русский, играю в ней испаиского попа, я выразил уверенность, что оии и не будут поиимать искусство до поры, пока сами не создадут америкаиских Бомарше и Россини.

Кажется, это им не понравилось. Впоследствии один зиакомый еврей пнсал мие, что после моего отъезда нью-йоркские газеты много писали о моей иеблагодарности, неблаговоспитанности и прочих грехах. Потом я несколько раз получал приглашения в Нью-Йорк, но всегда отклоиял их и только в 1914 году подписал контракт на поездку по городам Соедниеииых Штатов с русской труппой. Но иачалась войиа, и контракт был расторгнут.

Вскоре я получил приглашеиие в Южиую Америку,— мие очеиь не хотелось ехать туда, но старик Чеккн, мой импрессарио, иастаивал иа поездке и не отступился, хотя я нарочно поставил ему дракоиовские условия. И вот в мае месяце я еду в Буэнос-Айрес. Это было замечательно спокойиое и веселое путешествие: в течение 18 суток море не шелохнулось, и мы плыли, точио по стеклу. При переезде через экватор устроили праздиество в честь Нептуиа, купали людей, впервые переступавших экватор. Не хочу состязаться с Гончаровым, превосходно описавшим эту веселую аиглийскую забаву, скажу только, что все это было до слез смешио.

Удивительный порт Рио-де-Жанейро привел меня в совершенный восторг своею живостью, красивой пестротой и какой-то блестящей праздиичностью. Казалось, что здесь люди трудятся играючи, так легко и весело кипела жизнь. Здесь все напомиило милую Европу — и масса людей латиеской расы — итальяицев, португальцев, французов, испанцев, характер здаиий н, наконец,

прекрасный, только что отстроенный театр, какого я еще не видал. На дело здесь смотрели тоже по-европейски, и спектакли, прилично поставленные, шли с большим успехом.

14 июля, в день национального праздника Франции, ко мне пришла депутация французов и предложила спеть в театре Марсельезу. Конечно, я согласился и спел вместе с хором прекрасную песнь Франции. Это вышло очень торжественно, в театре стоял потрясающий душу гул. Аплодировали представители всех наций, во всех ярко горела любовь к Франции, первой красавице мира. Был европейский праздник в честь свободы и красоты.

Французская колония Буэнос-Айреса выченанила медаль в память этого дня и в мою честь — и поднесла ее мне. Это лучший знак отличия, полученный мною.

Назад я ехал на английском пароходе, который останавливался в пути на острове св. Винцента, на Мадере. Очень поразил меня своим суровым видом остров св. Винцента, совершенно голый и какой-то обожженный, точно камень, упавший с неба. Мне сказали, что на всем острове растет только одно дерево, которое туземцы считают священным. Эти туземцы, тоже голые, как их земля, изумительно красивы, точно отлиты из великолепной бронзы древними греками, чародеями пластики. Они подъезжали к бортам парохода на каких-то очень примитивных барках, на утлых челноках и, звонко крича, требовали, чтобы им бросали в воду монету, как этого всегда требуют мальчишки в Неаполитанском заливе. И так же ловко, как мальчишки, они ныряли в синюю воду, ловя монеты на лету.

На Мадере мы, конечно, пили крепкий сок этой благословенной земли и ездили по камню улиц острова не на колесах, а на полозьях. Это не потому, что мы излишне вкусили мадеры, а уж такой порядок там, чтобы и в трезвом виде ездить по камням на полозьях. В некоторых уездах Вятской губернии тоже и зиму и лето ездят на санях,— мне приятно было вспомнить это, хотя в Вятской губернии поступать так заставляют болота.

С моим приятелем-французом, старым актером, который сопровождал меня в качестве товарища и секретаря, случилось несчастье: когда мы отходили от пристани Буэнос-Айреса и француз раскланивался со своими приятелями на дебаркадере, он вдруг, смертельно побледнев, закричал:

— Ça y est!

— Что такое?

— Меня обокрали!

Оказалось, что в заднем кармане брюк он хранил все деньги, заработанные им в течение целой жизни,— 14 тысяч франков. Так как он всюду расплачивался за меня, то воры, проследив это, очевидно, рассчитывали украсть деньги, которые заработал я. Бед-

няга француз был так убит этой кражей, что я испугался за него, ожидая, что он лишится ума или бросится в воду. Я возместил ему эти 14 тысяч, чем тотчас привел беднягу в нормальное состояние.

— Зачем ты носишь деньги с собой?— спросил я его.

Тогда он объяснил мне, что живет с одной женщиной гражданским браком, он не молод и, если деньги положить в банк, женщина, в случае его смерти, будет не в состоянии наследовать их. А так — она просто возьмет их, вот и все.

Эта забота о жене очень тронула меня.

По дороге выяснилась еще одна неприятность. На этот раз уже для меня лично: я узнал, что мой приятель за каждое представление в Буэнос-Айресе платил клакерам по 50 пезет, что составляло на наши деньги рублей 25.

— Это зачем?— спросил я, взбешенный.

Француз сказал:

— Видишь ли, я знаю, что для тебя это не нужно, но это было положительно необходимо для них! Они бедные люди, какие-то неаполитанцы, очень разбойничьего вида, очень голодные! Конечно, они не могли помешать твоему успеху, но могли бы во время спектаклей кашлять, чихать. Так вот, чтобы они не делали этого, я и платил им.

Что мне было делать с этим наивным человеком? И вот, благодаря ему, клакеры, единственный раз за всю мою карьеру, получили от меня деньги.

○

Мои успехи заинтересовали, наконец, и Англию,— несколько раз я получал предложения петь в Ковент-Гарденском театре, но почему-то все откладывал поездку в Лондон.

Как-то летом, живя в деревне, я спокойно ловил рыбу, предполагая недели через две ехать в Оранж, где Рауль Гинсбург затеял поставить спектакль на открытом воздухе в развалинах древнего римского театра,— вдруг приносят телеграмму от некоей дико богатой американки из Лондона. Американка предлагала мне приехать в Лондон на один вечер, спеть несколько романсов в ее гостиной. Не зная моего адреса, она разослала телеграммы по всем направлениям, и я получил телеграмму сначала от Дирекции императорских театров, потом от одного знакомого, потом еще.

Это американское предложение и удивило, и неприятно взволновало меня,— было в нем что-то слишком уж эксцентрическое и нью-йоркское. Не желая ехать, я ответил телеграммой же, назначив американке невероятные условия приезда, но это нимало не

смутило ее, она тотчас ответила мне согласием, и волей-неволей я оказался вынужденным ехать в Лондон[70].

Поехал. Остановился в отеле, очень высоко, в маленькой комнатке с овальным окном; было невероятно жарко и душно, я разделся, пододвинул к окну стол, влез на него и стал рассматривать чудовищный город. Та его часть, которая открылась предо мной, была как-то невероятно величественна,— я видел Вестминстерское аббатство, Тауэр, мост через Темзу и ряды домов, как будто иссеченных из гранита. Все казалось особенно крепким, созданным на века, несокрушимо вросшим в землю; от всего исходило впечатление какой-то особенной, немного хмурой силы, это впечатление насыщало душу бодростью.

На другой день отправился к американке, она жила в дивном особняке, спрятанном среди богатейшего парка. Встретила меня почтенная дама с молодым лицом и седыми волосами, напоминавшая портреты Екатерины Великой. В гостиной сидели еще две или три дамы. Мне предложили чаю, и завязалась беседа на французском языке. Скоро я заметил, что американку чрезвычайно интересует вопрос: способен ли я оправдать те деньги, которые взял с нее? Она так часто намекала, что ей хотелось бы сегодня, сейчас же послушать меня. Чтоб она не мучилась, я сел за рояль и начал петь, аккомпанируя сам себе. Она, видимо, осталась довольна.

На следующий день я с аккомпаниатором, ныне профессором консерватории, явился к американке и был встречен мажордомом в пестром платье, в гамашах, украшенным аксельбантами. Он провел нас в маленькую комнату с окном, открытым в сад,— в саду гудели голоса людей и раздавался свист соловья. На деревьях щедро развешаны разноцветные японские фонари, под деревьями сидели джентльмены с проборами от переносья до затылка и великолепно разодетые леди. Все это жужжало, смеялось, курило, всюду сверкали огни, отражаясь в моноклях и на мраморно-твердых манишках, и весь гул покрывался свистом соловья. Странно — откуда явился этот бесстрашный соловей? Да и петь ему не время среди лета. Неужели в Англии и соловьи иначе воспитаны?

Когда мажордом принес нам чай, я спросил его о соловье:

— Эта птица в клетке сидит?

Но важный человек объяснил мне, усердно искажая французский язык, что птица сидит просто на дереве и что это, собственно, не птица, а джентльмен, исполняющий обязанности ее,— джентльмен, который умеет свистеть соловьем.

— Это очень обыкновенный человек, ему платят, как всем артистам. Сегодня он получит десять фунтов.

— И сидит на дереве?

— О, да. Совершенно свободно.

«Как бы и меня не попросили на дерево влезть»,— беспокойно подумал я.

Но все обошлось благополучно. Я пел романсы русских авторов на русском языке, и это произвело должное впечатление — меня заставляли бесконечно бисировать. В первом ряду сидели худощавые дамы, вставленные в корсеты, аплодируя, они болтались в корсетах, как пестики в ступках. Я понравился, после концерта хозяйка пригласила меня остаться поужинать. Все было удивительно просто и свободно; ужинали á la fourchette, кто сидел, кто стоял, все весело болтали, относясь ко мне удивительно мило и радушно.

Я невольно вспомнил такой же концерт в Петербурге, в одном аристократическом доме,— там после концерта хозяин пригласил гостей и в их числе товарищей моих по сцене ужинать, а мне сунул, как доктору, пятьдесят рублей и любезно проводил меня до прихожей. «Что город, то — норов».

У американки я познакомился с леди Грэй, она пригласила меня к себе, а когда я приехал к ней, стала убеждать меня петь в Ковент-Гарденском театре. У меня были причины отказаться от ее лестного предложения, тогда она заявила мне, что меня желает послушать королева, что она уже говорила с нею об этом и на днях я буду приглашен в Виндзор.

День моего концерта в Виндзоре был назначен, но я не мог поехать туда, ибо явился посланный из Оранжа и заявил, что я должен немедленно ехать туда, из-за меня задержаны репетиции. Я извинился перед леди Грэй и отправился в Париж, откуда вместе с известным Колонном поехал в Оранж. Там я встретил Поля Мунэ — геркулеса, умницу и весельчака, который сразу же зажег меня симпатией к нему. Он как-то обнял всего меня своим весельем и тем особенным блеском ума, которым обладают только французы.

— Завтракаем?— предложил он.

Пошли в ресторан. Я знал, что Мунэ, окончив университет, превосходно защитил диссертацию о вреде алкоголя, но во время завтрака он вдруг начал заказывать то одно вино, то другое, третье. Чувствуя, что это обилие вин начинает действовать на меня сокрушительно, а веселый Мунэ пьет больше меня и — как ни в чем не бывало,— я пожаловался ему.

— Привыкайте, привыкайте,— сказал он.— Вино — это необходимо для жизни, а для артиста — это нектар, возбуждающий вдохновение.

— Но как же ваша диссертация о вреде алкоголя?— спросил я его.

— О, тогда я был молод, и диссертация — это теория! А жизнь — это жизнь, пожирающая все теории, как Сатурн своих

детей. Уверяю вас, что теперь я не взялся бы и не сумел бы защитить диссертацию о вреде вина, но с удовольствием готов защищать его пользу.

После я видел его на сцене, где он был так же хорош, как в жизни.

Спектакль в Оранже[71] остался у меня в памяти как одно из сильных впечатлений жизни. Была чудесная южная ночь. В темно-синем небе горели яркие звезды, под ними, на каменных уступах древнего амфитеатра, сидела многочисленная публика рядами пестрых пятен, ярко освещенными электрическим огнем. Высоко, в нише полуразвалившейся стены, стоял я в костюме Мефистофеля. Я залез туда по каким-то шатким, наскоро устроенным лестницам, по веревкам, не без риска упасть. Было жутко. Из расщелин циклопической постройки время от времени доносились какие-то хриплые звуки, сердитые вздохи — это ночные птицы тревожно шуршали крыльями о камни.

Заиграл оркестр. На меня упал холодный луч рефлектора.

— Ave, Signor!— запел я.

Откуда-то дунула сильная струя воздуха и отнесла мой возглас в сторону от публики. Я переменил позу, продолжая петь, возбуждаемый необычностью обстановки.

Может быть, все это было очень не художественно, но во всяком случае фантастично и весьма понравилось публике,— после «Пролога» она неистовствовала. Я спустился по лестницам и веревкам вниз на арену и, раскланиваясь, снова почувствовал себя в театре.

О

Наконец, мне пришлось петь и в Лондоне.

С большим трепетом в душе ехал я туда,— мне казалось, что русская музыка, русские оперы едва ли будут понятны англичанам. Несмотря на то, что я уже был в Лондоне, имел некоторое представление об этом городе и народе-аристократе, мне со всех сторон говорили, что англичане надменны, ничем не интересуются, кроме самих себя, и смотрят на русских, как на варваров. Это несколько тревожило меня за судьбу русских спектаклей, но в то же время и возбуждало мой задор, мое желание победить английский скептицизм ко всему неанглийскому. Не очень веря в себя, в свои силы, я был непоколебимо уверен в обаянии русского искусства, и эта вера всегда со мной.

И вот я в Лондоне, с труппой, собранной Дягилевым[72]. Репетирую, осматриваю город и убеждаюсь, что узнать его, осмотреть его богатства можно приблизительно года в три, не меньше. Особенно поразил меня Британский музей, этот грандиозный храм,

где собраны изумительнейшие образцы мировой культуры. И вообще весь Лондон, от «доков» до Вестминстерского аббатства, вызвал у меня подавляющее впечатление своей грандиозностью, солидной и спокойной уверенностью его людей в их силе, их значении.

И снова в душу проникла тревога: не оценят эти люди своеобразия нашей музыки, нашей души!

Я был дико счастлив, когда после первой картины «Бориса Годунова» в зале театра раздались оглушительные аплодисменты, восторженные крики — браво! А в последнем акте спектакль принял характер победы русского искусства, характер торжественного русского праздника. Выражая свои восторги, англичане вели себя столь же экспансивно, как итальянцы,— так же перевешивались через барьеры лож, так же громко и кричали, и так же восторженно блестели их зоркие, умные глаза.

Но еще более праздничен был наш последний спектакль — публика единодушно вызывала и благодарила всех, начиная с инициаторов русского сезона господина Бигэн с его сыном, прекрасным музыкантом и дирижером, вызывала артистов, дирижера, режиссера, хор — всех по очереди. Кто-то из публики сказал прекрасную речь, товарищи предложили мне ответить, и я искренне благодарил Лондон за его трогательное отношение к нам. Все это было незабвенно хорошо, а главное, как-то особенно искренне, задушевно.

«Вот тебе и хладнокровные британцы»,— думал я, с восторгом глядя на взволнованную публику.

Как-то сразу после первого спектакля я стал любимцем лондонской публики, и — с гордостью скажу — ко мне одинаково прекрасно относились и очаровательные светские дамы, и простой мастеровой народ. Мне пришлось бывать и в гостиной премьер-министра и в квартирах музыкантов оркестра, пить шампанское в посольствах и портер с театральными плотниками.

Поверьте мне,— я говорю все это не для того, чтоб любоваться Федором Шаляпиным, который из Казани, сапожной мастерской, попал в аристократические гостиные Лондона,— поверьте, не в этом суть, не в этом! Суть в том, что я — человек загнанной, замученной страны, страны, которая, несмотря на трудную жизнь свою, создала великое искусство, нужное всему миру, понимаемое всеми людьми земли!

Я не умею хорошо сказать то, что чувствую, но чувствую я хорошо! И не о Шаляпине я рассказываю, а о русском человеке, которого люблю. Ну да, много горечи в этой любви, и, как всё в нашем мире, наверное, любовь тоже несправедлива,— но никто не нуждается в ней так много, как все мы, Русь!

Без курьезных случайностей жизнь моя никогда не обходилась — должны были случиться курьезы и в Лондоне. Я много получал писем и, не зная английского языка, конечно, не читал их. Однажды, вытащив из-под комода какое-то письмо на очень хорошей бумаге, я дал прочитать его человеку, знавшему английский язык. К смущению моему, оказалось, что это письмо жены министра, г-жи Асквит,— в нем меня приглашали завтракать. Я опоздал к завтраку у министра ровно на пять дней!

Что делать? По законам вежливости я должен был извиниться. Обратился к дамам, подругам г-жи Асквит,— во всех трудных случаях жизни лучше всего помогают дамы! Они устроили так, что г-жа Асквит извинила мне мою небрежность и все-таки пригласила на завтрак к себе.

Я так часто обедал и завтракал в чужих домах, что счел нужным устроить обед у себя. Посоветовавшись об этом с англичанами и получив от них обещание помочь мне в моей затее, я снял целый этаж какого-то ресторана, а одна почтенная леди заявила, что она непременно желает сама устроить обед, я же должен взять на себя только организацию танцев, музыки, пения и вообще — увеселительной части. На этом и порешили.

Обед начался торжественно и чинно. За столом сидели высокородные англичане, немецкий посланник Лихновский, все с женами, испанские маркизы и всяческая знать. Говорили тосты, прославляя искусство. По обязанности хозяина и я тоже должен был сказать тост,— хозяйка вечера очень настаивала на этом. Трудно было мне, бедняге! Но, подумав, я все-таки решился и начал говорить голосом человека, приговоренного к каторжным работам на двадцать лет, речь о том, что искусство — прекрасно, Англия тоже прекрасна и всё вообще очень хорошо, но всего лучше — дамы, и что если б не было женщин, так не было бы ни искусства, ни жизни, да и вселенная едва ли существовала бы. На что мне вселенная, солнце, звезды, земля, если нет любимой женщины?

Гости очень весело и охотно согласились с этим.

После обеда пел квартет Чупрынникова, играл мой приятель, польский еврей, Артур Рубинштейн. Публике особенно понравился квартет. Одна барышня, англичанка, из очень высокой семьи, плясала «русскую» и даже вприсядку, и все это было удивительно мило. Я еще раз убедился, как великолепно и просто держат себя истинно культурные люди.

Я уехал из Лондона счастливый,— я видел каких-то особенных людей. У меня осталось впечатление, что эти островитяне, при всей их деловой серьезности и высоком уважении к труду, но-

сят в себе что-то удивительно милое, детское и неистощимо веселое.

На следующий год Дягилев снова собрал труппу для Лондона, прибавив к операм первого сезона еще две — «Хованщину» и «Князя Игоря»[73], в последней опере я играл две роли: Владимира Галицкого и Кончака. Нашими спектаклями заинтересовался король, он приехал слушать «Бориса Годунова» и так же горячо, как вся публика, аплодировал нам. После сцены с видением ко мне в уборную прибежал взволнованный Бигэн и сообщил, что король хочет видеть меня. Идти в ложу короля мне пришлось через зал сквозь публику, так и пошел в костюме и гриме. Публика поднялась, разглядывая царя Бориса, только что сходившего с ума.

Когда я вошел в ложу, король молча поднялся, и — наступило несколько секунд тишины, очень смутившей меня. Затем мне почему-то показалось, что король застенчив, и я решился — хотя этого не полагается по этикету — сам заговорить с ним. Я сказал, что невыразимо счастлив играть в присутствии короля такого великолепного народа, каков английский. Он ласково изъявил мне удовольствие, вызванное у него прекрасной оперой, и выразил удивление по поводу простоты, с которой я веду роль. Добродушно улыбаясь, он выразил надежду, что видит русскую оперу в Лондоне не в последний раз. После я слышал от Бигэна и других, что король уехал весьма довольный спектаклем и просил передать его благодарность всем участникам.

Торжественному спектаклю предшествовала маленькая неприятность.

Дело в том, что король не мог быть в театре в день, назначенный им, и английские антрепренеры попросили труппу остаться в Лондоне еще на сутки. Артисты согласились, но хор предложил антрепренеру Бигэну уплатить за излишний спектакль, кажется, по 10 фунтов на человека, в хоре было человек 70. Антрепренер был весьма опечален.

А раньше этого торжественно разыгрался отвратительный скандал с моим участием в нем. В этот сезон почему-то вся труппа была настроена нервно. Еще по дороге в Париж между хором и Дягилевым разыгрались какие-то недоразумения — кажется, хористы находили, что им мало той платы, которая была обусловлена контрактами. В Лондоне это настроение повысилось, отношения хора с антрепризой все более портились, и вот однажды, во время представления «Бориса Годунова», я слышу, что оркестр играет «Славу» перед выходом царя Бориса, а хор молчит, не поет. Я выглянул на сцену — статисты были на местах, но хор полностью отсутствовал. Не могу сказать, что я почувствовал при этом неожиданном зрелище! Но было ясно, что спектакль прова-

ливают. Мы — в чужой стране, публика относится к нам сердечно и серьезно, мы делаем большое культурное дело — представляем Англии русское искусство.

Как же быть мне? Необходимо идти на сцену,— оркестр продолжает играть. Я вышел один, спел мои фразы, перешел на другую сторону и спрашиваю какого-то товарища:

— В чем дело? Где хор?

— Черт знает! Происходит какое-то свинство. Хор вымещает Дягилеву,— а что, в чем дело — не знаю!

Я взбесился,— по-моему, нельзя же было в таких условиях вытаскивать на сцену, пред лицом чужих людей, какие-то дрязги личного свойства. Выругав хор и всех, кто торчал на сцене, я ушел в уборную, но тотчас вслед за мною туда явился один из артистов и заявил, что хор считает главным заговорщиком и причиной его неудовольствия именно меня, а не только Дягилева, и что один из хористов только что ругал Шаляпина негодяем и так далее. Еще более возмущенный, не отдавая себе отчета в происходящем, не вникая в причины скандала и зная только одно — спектакль проваливается!— я бросился за кулисы, нашел ругателя и спросил его: на каком основании он ругает меня!

Сложив на груди руки, он совершенно спокойно заявил:

— И буду ругать!

Я его ударил. Тогда весь хор бросился на меня с разным дрекольем, которым он был вооружен по пьесе. «Грянул бой»...

Если б не дамы-артистки, находившиеся за кулисами, меня, вероятно, изувечили бы. Отступая от толпы нападавших, я прислонился к каким-то ящикам, они поколебались, отскочив в сторону, я увидал сзади себя люк глубиною в несколько сажен,— если бы меня сбросили туда, я был бы разбит. На меня лезли обалдевшие люди, кто-то орал истерически:

— Убейте его, убейте, ради бога!

Кое-как я добрался до уборной под защитой рабочих-англичан. Шеф рабочих через переводчика заявил мне, чтоб я не беспокоился и продолжал спектакль, так как рабочие уполномочили его сказать мне, что они изобьют хор, если он решится помешать мне.

Ну что ж? Буду продолжать. Я не настолько избалован жизнью, чтоб теряться в таких обстоятельствах. Все это бывало: били меня, и я бил. Очевидно, на Руси не проживешь без драки.

Спектакль кончился благополучно, хор добился своего. Публика, очевидно, ничего не заметила,— скандал разыгрался во время антракта, при закрытом занавесе.

После спектакля мне сказали, что человек, которого я ударил, лежал несколько минут без памяти. Я поехал к нему и застал у него на квартире еще несколько человек хористов. Высказав ему

свое искреннее сожаление о происшедшем, я просил простить меня; он тоже искренне раскаялся в своей запальчивости. Плакали, обнимались, наконец пошли все вместе ужинать в ресторан и предали сей печальный инцидент забвению, как это всегда бывает в Суконной слободе. Суконную слободу мы всюду возим с собою.

Английская публика все-таки узнала об этом скандале, но пресса не уделила ему ни одной строки, насколько я знаю. Англичане нашли, что это «наше частное дело» и не следует обсуждать его публично. Но на родину были посланы телеграммы, излагавшие «очередной скандал Шаляпина». В русских газетах я прочитал множество статей, полных морали и упреков по моему адресу. Писали о том, что вот-де Россия послала в Европу своего представителя, а он — вон что делает, дерется!

О, черт вас возьми, господа моралисты! Пожили бы вы в моей шкуре, поносили бы вы ее хоть год! Та среда, в которой вы живете, мало имеет общего с той, в которой я живу. А впрочем, если человек привычен проповедовать мораль,— лучше уж не мешать ему в этом, а то он станет еще злее и придирчивее!

Антрепренер Дягилев, возвратясь в Россию, не позаботился объяснить причины скандала и мою роль в нем. У нас не принято придавать значение клевете на человека, хотя бы этот человек и был бы товарищем тех, кто слушает клевету на него.

Во второй мой приезд в Лондон[74], когда я пришел на оркестровую репетицию, весь оркестр во главе с дирижером был уже на месте. Я вышел на сцену, приблизился к рампе, и дирижер представил меня музыкантам,— оркестр встретил меня аплодисментами.

Как и в других театрах, музыканты здесь работали определенное количество часов в день. Шла репетиция «Псковитянки». Не то мы ждали декорации, не то кто-то с кем-то спорил, но репетиция затянулась, пробило 4 часа, музыканты должны были кончать. Дирижер Купер обратился ко мне и сказал, что он сейчас отпустит музыкантов, а мне предлагает петь оперу без репетиции. Меня лично это нисколько не взволновало, я свою роль знал и, в сущности, репетировал исключительно для других. Я со сцены ответил ему, что если нельзя продолжать, то делать нечего, придется петь без репетиции. Говорили мы по-русски. В оркестре никто не понимал, о чем идет речь, но музыканты за нами следили. Когда дирижер заявил, что он отпускает оркестр, какой-то почтенный седовласый музыкант-скрипач поднялся со своего места и что-то сказал дирижеру. Дирижер обратился ко мне и перевел, что так как оркестр догадался, в чем дело, то предлагает г. дирижеру и г. Шаляпину закончить репетицию. Это было поистине очень трогательно, мы, русские, у себя дома

к такого рода любезности, к такого рода любовному отношению к делу и пониманию важности его — не привыкли.

Эти симпатичные люди, веселые, скромные, все больше и больше располагали меня к себе. С некоторыми из них у меня завязались довольно приятельские отношения. В свободные минуты я приглашал то того, то другого из них к себе на чашку чая, а однажды в свою очередь получил приглашение прийти к одному из них. Мы поехали с Купером вместе. Музыкант жил в скромной улице, в небольшом уютном домике, квартирка его была очень бедна. Однако в ней все было как-то особенно уютно, удобно и красиво. Пришло еще несколько музыкантов, они сыграли нам квартет Чайковского и еще что-то из Бородина,— играли очень хорошо, с большим подъемом и любовью. Потом мы пили чай, кушали бутерброды, курили и разговаривали друг с другом как могли, но все, как равные.

Когда я вышел из этого милого дома, прослушав чудное исполнение русской музыки, я невольно вспомнил другой вечер — в Москве. Артисты и музыканты собрались в ресторане чествовать Цезаря Кюи. Сидели, обедали. Все было хорошо, но к концу некоторые выпили больше, чем следует, и вдохновились, начали говорить речи. Один из музыкантов, в ответ на предложенный за мое здоровье тост, неожиданно заявил:

— Конечно, Шаляпин знаменитость. За его здоровье всегда пьют, а сам он — больше всех. Но ведь здесь мы собрались не для такой дутой знаменитости, как г. Шаляпин. Если пить, то мы должны все время пить за здоровье Цезаря Кюи! Я кончил.

«Лучше бы ты не начинал»,— подумал я.

Настроение создалось отвратительное, и, не сдержись я, могло бы произойти что-нибудь более худшее.

Уж таково мое несчастье, но всегда, когда мне случалось бывать на разных таких собраниях,— были ли то художники, музыканты, артисты или литераторы,— почти каждое собрание оканчивалось каким-то совершенно неожиданным и нелепым скандалом. Я ли виноват в этом? Может быть, и я, но — конечно — не всегда. Зависть, которую я возбуждаю в людях,— вот что виновато чаще всего. Теперь я стараюсь избегать «дружеских» собраний, на них слишком часто повторяется по моему адресу слово «зазнался». Нет, я не зазнался, но у нас часто приходится защищать свое человеческое достоинство посредством приемов, которые во всякой иной стране — недопустимы, я это знаю. Никто, конечно, не думает и не знает, что мне, который так любит общество, людей, народ, тяжело пропускать эти вечера, где могло быть весело, светло и приятно.

Как и в первый мой приезд, мне приходилось бывать на разных обедах, завтраках, и я снова решил устроить для англичан

five o'clock tea, пригласил приятелей хористов, виолончелиста и аккомпаниатором Похитонова. Английские друзья помогли мне устроить вечер очень изящно и красиво. Собрались художники, журналисты, литераторы, один из великих князей с женой, наш посланник, г-жа Асквит, принцесса Рутланд, леди Грэй, г-жа Уокер, Роза Номарш.

Великолепно пел хор! Изумительно! Все хористы поняли, что они представляют русское искусство, и с поразительной красотой исполняли русские песни, а также и церковные песнопения,— наша церковная музыка вызвала у англичан особенно глубокое впечатление, особенно горячие похвалы.

Много пел я и соло, и с хором. Сначала пели все торжественные и грустные вещи, а потом разошлись и великолепно спели ряд веселых песен, и это сразу изменило тон вечера, приподняло настроение, все вдруг стали проще, милее.

Англичане очень благодарили меня и всех нас за концерт, а на другой день я получил массу любезных писем от моих гостей,— директор Лондонской консерватории восторженно писал, что, прожив много лет и много видев, он никогда еще не переживал ничего подобного пережитому вчера, на концерте. Писем, подобных этому, у меня целая коллекция, они подписаны знаменитейшими именами мира, и каждый из них — восторженный дифирамб русскому искусству...

Однажды, проходя по улице, я услышал музыку — оркестр играл Марсельезу. Шла огромная толпа женщин, украшенных бантиками, в руках они несли корзины цветов. По бокам процессии шагали полицейские, покуривая трубочки, смешно-важные. Время от времени какая-нибудь женщина что-то кричит, крик подхватывает вся толпа, заглушая музыку. Над толпою густо колыхались разноцветные флаги, знамена, плакаты с надписями. Все было так цветисто, радужно. Впереди, играя на турецком барабане, идет красивая девушка. Я остановился разинув рот, удивленный этой картиной. Барышня с барабаном подскочила ко мне и обнаружила намерение заткнуть мне рот ударником, но тотчас засмеялась и приколола мне в петлицу цветок. Все это вышло у нее удивительно весело и мило. Оказалось, что это процессия суфражисток.

Ночами, когда город оголяется, зажиточный люд прячется в дома,— лондонские улицы, как улицы всех городов мира, показывают человечье горе и нищету. Являются какие-то молчаливые испитые женщины с детишками на руках. Когда такой женщине дашь шиллинг, она немедленно несет его в ближайший бар. Алкоголиков в Лондоне множество, днем они незаметны, а ночью становятся видимы, точно гнилушки.

Британский музей — великая и премудрая книга о мировой культуре, книга, написанная удивительно просто и понятно.

Я уехал из Лондона, чувствуя себя окрепшим, помолодевшим.

О

Как-то в Монте-Карло Рауль Гинсбург объявил нам, артистам, что мы приглашены в Берлин[75] на несколько спектаклей, а я должен играть там «Мефистофеля», «Дон-Карлоса» и «Севильского цирюльника».

Что ж, при хорошем настроении и в аду играть можно. Я еще никогда не пел в Германии и поехал в Берлин с большим любопытством. Ехали почему-то в поезде, специально заказанном великолепным Раулем,— можно бы, конечно, обойтись и без этого, но у Рауля Гинсбурга была некоторая склонность к замоскворецкому размаху, в чем я не без гордости вижу влияние русской культуры на этого интернационального человека.

Ехали весело, останавливались на станциях, где заранее по телеграфу заказывались для нас завтраки и обеды и где собирались люди из ближайших селений смотреть, как мы едим, пьем, поем и даже пляшем. Дорогой в каждом вагоне образовались филиальные отделения Монте-Карло: играли в карты, но главным образом в «носы», то есть проигравшего щелкали картами по носу. Весьма педагогическая игра.

Германия — извините, пожалуйста!— тоже очень интересная и культурная страна, хотя в ней чувствуется некоторая связанность и тяжесть, не замеченные мною во Франции и Англии. Слишком часто бросается в глаза лаконическая надпись «Verboten».

И еще «Abort». Слова эти пишут очень четко, огромными буквами. Я знал, что «verboten» значит «запрещено», а слово «abort», знакомое мне только в одном смысле, долго вызывало у меня недоумение. Такое, казалось бы, благоустроенное государство и — вдруг... Странно!

С первых же дней я почувствовал, что, в противоположность соседним культурным странам, в Германии понятие о свободе — чисто философское понятие и подчинено понятию — порядок. Какой-то злой шутник уверял меня, что там люди имеют право рождаться только осенью 13 октября, а должны умирать тоже в дни, заранее установленные начальством. Это — неправда: немцы, как и все другие люди, умирают «по вся дни».

По приезде в Берлин мы быстро прорепетировали в Королевском театре все оперы. «Verboten» всячески мешал мне, а также товарищам итальянцам и французам, но дружными усилиями мы его преодолели.

Первым шел «Мефистофель». Как всегда, волнуясь перед спек-

таклем, я закурил в моей уборной папиросу, явился дородный, точно каменный, пожарный и сказал мне:

— Verboten!

Указывая ему пальцами на мое сердце, голову и прочие члены, я стал убеждать его, что курить — необходимо для меня. Он не поверил и произнес длинную речь, в которой я понял только одно слово — штраф!

— Ну, и пускай штраф, а курить я буду!

Он ушел нахмурясь, и мне показалось, что за кулисами готовятся арестовать меня. Тут, на счастье, явился Гинсбург, и я попросил его выхлопотать мне у соответствующей власти разрешение курить. Всемогущий Гинсбург устроил это сложное дело: снова явился пожарный, принес два ведра воды, поставил их около меня с боков и объяснил, что вода имеет свойство гасить огонь.

— Jawohl! — сказал я.

Успокоенный пожарный вышел из уборной, но встал у двери ее и так простоял весь спектакль. Мне очень хотелось, чтобы он взял в руки брандспойт, но я не знал, как сказать ему это.

Все, что мы играли, очень нравилось и публике, переполнявшей уютный и милый Королевский театр, и кайзеру Вильгельму.

«Мефистофель» очень удивил немецких драматических артистов, кроме Барная, которого я уже знал как режиссера Королевского драматического театра; ко мне в уборную приходили и другие артисты, удивленные тем, что я играю оперу, как драму. Я выслушал немало тяжеловесных комплиментов, построенных очень многословно и прочно.

Император посещал каждое представление, не стесняясь хохотал на весь театр, перевешивался через барьер ложи и вообще вел себя, как добрый немецкий бурш. В последний вечер мы дали сборный спектакль из разных опер; я играл в «Севильском цирюльнике». Император перешел в ложу рядом с кулисами и пригласил во время антракта к себе Рено — француза, игравшего Мефистофеля в «Гибели Фауста», меня, Купера и режиссера.

Войдя в ложу, мы увидали Вильгельма, стоявшего, опираясь на правую ногу, с рукой на эфесе шпаги. Он был уже не молод, под усами, лихо закрученными кверху, глубокие морщины, волосы с сильной проседью. Острые глаза серовато-синего цвета и вся его фигура говорили о большой энергии, настойчивости.

— Ведь вы — русский артист? — обратился он ко мне на французском языке.

— Да, я артист императорских театров.

— Очень рад видеть вас у себя и восхищаюсь вашим своеобразным талантом. Мне хочется подарить вам что-нибудь на память о нашей стране и нашем театре. Вы поете Вагнера[76]?

— Только в концертах, опер его еще не решался петь. Вн энм

— А как относятся в России к этому композитору?

Я сказал, что его чтут и любят.

Кайзер взял футляр из рук какого-то высокого человека во фраке и вынул из футляра золотой крест Прусского Орла. Он сам хотел приколоть мне орден на грудь, но ни у кого не нашлось булавки, хотя в ложе были женщины и в их числе — императрица. Улыбаясь, он передал мне орден в руки.

Неловко было мне стоять пред ним в костюме Дон-Базилио, в засаленной рясе латинского священника, с ужасающей физиономией и невероятным носом. Серьезный тон вовсе не совпадал с моей фигурой и лицом. Я чувствовал это, видя, как все и сам кайзер невольно улыбаются, глядя на меня. Я был очень рад, когда беседа кончилась.

Рено, Купер и [режиссер] тоже получили ордена и, естественно, были очень польщены этим. Мы решили «спрыснуть» подарок и большой компанией отправились в гостиницу «Бристоль», где я жил. Прицепили ордена к фракам и сошли в зал ресторана. Слуги, до этого дня не обращавшие на нас особого внимания, теперь как-то особенно изгибались пред нами, шаркали подошвами сапог и смотрели на наши кресты благоговейно. Метрдотель сообщил нам, что в погребе ресторана есть отличные вина, которые подаются только в исключительных случаях: не желаем ли мы? Мы поспешно заявили, что желаем пить отличные вина во всех случаях жизни. Принесли отличное вино, мы стали пить и произносили чепуховые речи, взаимно поздравляя друг друга прусскими дворянами. Было очень весело, мы вели себя так забавно, что даже немцы смеялись. Весьма жалею, что в эту ночь среди публики ресторана не было почтенных русских граждан, известных всему миру своим отвращением к алкоголю,— вот когда они окончательно убедились бы, что Шаляпин воистину жестокий алкоголик! Ибо — увы!— я не стеснялся в потреблении отличного вина, равно как и мои товарищи.

В ресторане было уже пусто и огни наполовину погасли, когда мы нашли, что пора расходиться по постелям. Вино подействовало мне на ноги, и прежде чем выйти в дверь, я должен был основательно прицелиться к ней. Но сознание было ясно, и я очень хорошо помню, что стрелка часов показывала четыре. Однако я забыл номер моей комнаты. Идти вниз к швейцару и снова подниматься вверх — на это я не решился. Вот дверь, как нельзя более похожая на дверь моей комнаты,— я отворил ее и вошел.

Невидимый в темноте человек заговорил по-немецки хриплым голосом. Это удивило меня, я спросил:

— Что он делает тут?

И объяснил ему, что я пришел к себе спать, а он пусть уйдет,— мне ничего не нужно.

Вспыхнул огонь, с широкой постели соскочила полуплешивая фигура с кудряшками на висках, притопывая голыми ногами, этот человек, неприлично одетый и распухший со сна, заорал на меня, сжав кулаки, но, заметив крест на моей груди, перестал волноваться и внушил мне, что я ошибся,— это не моя комната.

— Не моя? В таком случае — прощайте, ауфвидерзейн!

Поддерживая под локоть, почтенный человек вывел меня за дверь и оставил в коридоре пред рядом дверей совершенно таких же, как дверь моей комнаты. Но я уже понимал, что своей двери не найду никогда!

Поэтому я дошел до лестницы, сел на ступени и, посидев немножко, мирно заснул, как и следует благовоспитанному человеку. Но вскоре меня разбудили люди в зеленых фартуках с дьявольскими машинками в руках. Я очень просил их оставить меня в покое, они — не понимали меня, с некоторым ужасом разглядывая золотой крест на лацкане фрака.

Тогда, вспомнив, что я заплутался, я собрал все знакомые немецкие слова и сказал им:

— Nommer mein Zimmer — фью! Забыл, понимаете? Zimmerman! Salz — не зал, а комната — понятно? Черти зеленые,— поймите!

Поняли. Нашли мою комнату и водворили меня в оную, где я и проспал целый день. Вот к чему приводят ордена!

Уж если говорить о них, то я должен упомянуть, что мне пожалованы еще правительством Франции Крест Почетного Легиона, эмиром Бухарским — звезда и русским правительством — Станислав 14-й степени или 16-й — орден, который дают министерским курьерам и, кажется, ночным сторожам за беспорочную службу в течение двадцати пяти лет.

Всем известно, что я очень люблю ордена и страстно добиваюсь оных, но я их не ношу, находя, что еще мало имею. Надевал я их только однажды, что было в Москве в 1905 году, во дни народных волнений, до «конституции». Жил я тогда в скучном и темном Зачатьевском переулке. Электричество не горело, воды не было и вообще ничего не было — была всеобщая забастовка. Ходили упорные слухи, что не сегодня-завтра черная сотня начнет истреблять порядочных людей. Мне было грустно, я сидел дома в полном одиночестве, в халате и туфлях. И вот, желая развлечь себя, я надел на халат все ордена, перекинул через плечо ленту от венка, поднесенного мне, надел на шею подаренные часы, прикрепил к халату и другие подарки небольшого веса и стал ходить по комнате, распевая:

Последний нонешний денечек...

Как раз в эти минуты ко мне пришел приятель художник, взволнованный событиями. Обрадовавшись ему, я встретил его,

забыв о своем маскарадном костюме,— об этом иапоминало мнэ его нскреннее н дикое изумлеине.

— Что это такое?— вскричал он, нспуганно глядя на меня.

Его испуг, его вытаращениые глаза были донельзя комичны. Я сказал ему с грустью:

— Что такое? Да вот, брат, последниЙ день торжества бюрократии.

И снова мрачио запел:

Последний нонешний денечек...

Художинк страшио обиделся:

— Кругом пронсходнт бог зиает что,— сказал ои сердито и свирепо,— на всех домах ставятся какие-то отметкн, кресты, и у тебя на двери поставлеи углем крест, а ты — балаганншь! Разве такимн вещами нграют? Не дай бог, если увидят тебя эдаким,— расстреляют! И — за дело!

Ои повернулся и удрал, снова оставив меня в одиночестве и скуке. Итак, единственный раз в жизни воспользовался я своими орденами, да н то оин ие прииесли мне ни пользы, ни удовольствня.

В моем духовиом завещаиин я напншу, что когда у меня иачнется агоиия, люди в цилиидрах из бюро похорониых процессий должны тотчас же, положнв ордеиа на подушки, иести нх, ие торопясь, на кладбище н там, у могнлы, дожидаться меня четверо суток, невзнрая ни иа какую погоду. Такова моя воля. Вот это будет самореклама!

O

В 1904-м году, когда я приехал в Харьков, ко мне пришла депутация от рабочих с предложеиием спеть что-нибудь у иих в «Доме рабочих», создаиииом иа нх же собствеииые средства. Я охотио согласился — скажу больше,— согласнлся с радостью, это предложенне отвечало моей мечте — давно уже хотелось мне попеть для простых людей, для того народа, из среды которого я вышел. Но — это желаине, столь трудно осуществимое в наших условиях, возникая, быстро исчезало в суете привычной жизни.

Времени для коицерта рабочнм у меня ие было, вечером этого дия я пел в опере, а утром, на другой деиь, должеи был ехать в Киев. Решили устроить концерт в «Доме рабочих» дием — деиь был праздничный. Стояла осень, темнело очень раио. Зал «Рабочего дома» иевелнк, а рабочих — десятки тысяч, огромное большинство, коиечно, не могло попасть в зал, поэтому рабочие, оставшиеся на улице, перерезали электрнческие провода, дескать:

— Не нам, так н не вам!

Но публика, собравшаяся в «Доме», немедленно вышла из затруднения, достав откуда-то стеариновые свечи.

Получилась очень курьезная картина — это был не концерт, а какое-то богослужение в темной пещере; когда я выходил на сцену, по бокам у меня торжественно шагали двое рабочих со свечами в руках, каждый из них держал по две свечи. Эти двое светили мне, а другая группа освещала аккомпаниатора. Публики я не видал — предо мною простирался некий мрак египетский, и в нем, не дыша, что-то жило — огромное, внимательное, страшноватое и волновавшее меня. Должен сказать, что никогда я не встречал публики более отзывчивой и внимательной, чем рабочие. Сначала, до концерта, в темной зале стоял адский шум, хохот, крики, и казалось, что нет сил, способных унять этот вулкан звуков. Но у рабочих есть своя дисциплина, которой может позавидовать обычная публика,— стоило только показаться на сцене певцу в окружении свещеносцев, как, буквально в несколько секунд, весь зал онемел, притаился, точно исчезло из него все живое. Это было изумительно и, я говорю, даже как-то жутко.

Стоя пред черной и немой пустотой, я пел романс за романсом, рассказывая о композиторах, объясняя, что тот или другой хотел выразить своей музыкой. После каждого романса зал ревел:

— Еще! Еще, Федор Иваныч!

Этот крик сотен грудей и глоток, единодушный и мощный, удивительно окрылял меня. Я начал петь в 4 часа и, не замечая времени, не испытывая утомления, допелся до того, что рядом со мною на сцене очутился антрепренер оперы, умоляя меня идти скорее в театр, где уже собралась и скандалит «дорогая» публика. Не хотелось мне уходить из этой необычной, удивительно приятной обстановки! Но — надобно было кончить концерт.

Я обратился к рабочим с предложением петь хором — они шумно согласились. Спели «Ой у лузи», потом «Вниз по матушке по Волге», но все это не подходило к настроению. Тогда я предложил спеть «Дубинушку», и хор спел ее с удивительным подъемом. Хотя и в темноте, ибо свечи уже догорели, на сцене мерцала только одна,— я все-таки дирижировал, размахивая рукою. Антрепренер тащил меня за полы, пришлось кончить концерт, я простился с рабочими — одновременно и в повышенном настроении и в грустном. Хорошо было на душе, но как будто оторвалось от нее что-то.

Рабочие схватили меня могучими руками, подняли и вынесли со сцены на улицу.

— Спасибо!— кричали они.

А я отвечал:

— Вам спасибо, дорогие товарищи!

И все испытывали очень радостное настроение, все, кроме одного, который сидел где-то за кулисами и дрожал. Это — Исай Григорьевич Дворищин, ныне — почетный гражданин, а в ту пору — друйский мещанин. Исая Дворищина я знал давно; разъезжая по разным городам, я часто замечал среди хористов бойкого и веселого юношу лет 18-ти. И на репетициях, и во время спектаклей эта ловкая, неутомимо живая фигурка остроумно потешала и артистов, и публику, придумывая какие-то очень комические штуки и вставляя их как раз тогда, когда артистов или публику угнетало уныние. Он всегда удивительно тонко понимал настроение среды и, комик по природе своей, чрезвычайно легко вносил в него свой юмор. Шутки его и анекдоты изобличали в нем талантливого человека, порою прямо чаровали меня. Я очень скоро почувствовал к нему симпатию, и наши отношения стали отношениями добрых товарищей. Исай Дворищин — еврей, жизнь очень запугала его, не однажды зло смеялась над ним, но не вытравила из него ни чувства собственного достоинства, ни горячей любви и тонкого чутья ко всему прекрасному.

Когда мне приходится усомниться в том или ином понимании роли, я обращаюсь к Исаю, и он умеет сделать всегда очень верное замечание. Он немножко любит рядиться в костюм шута, но — это его способ самозащиты от грубостей злой жизни. Редкие чувствуют под шутовским нарядом честную душу и острый ум человека, много испытавшего и знающего цену жизни, людям.

Игра, которая наиболее удается ему, это — изображение страха пред начальством, начиная с городового и кончая высшими чинами, представляющими безграничие власти. Это он показывает мастерски, так, что иногда думаешь: а ведь он и в самом деле панически боится властей!

Боязнь, которая у нас на Руси и не еврею знакома, а уж для еврея-то почти обязательна!

Так вот этот самый Исай после пения «Дубинушки» начал умолять меня:

— Бога ради, Федор Иванович, бегите скорее из этого «Дома»!

— Почему?

— Как — почему? Вы же знаете, что начальство может привезти пушки и расстрелять и вас, и публику, и меня, и все!

— За что?

— А что вы поете? Ага?

— Ну, какие пустяки!

— Пустяки? Если начальству «Исайя, ликуй!» не понравится, то оно вас и за «Исайя, ликуй!» расстреляет!

Но — пушки не подвезли, и все обошлось вполне благополучно.

— До следующего раза!— объяснил Исай.

Слух о концерте для рабочих в Харькове тотчас же дошел до Киева, и когда я приехал в этот город, ко мне тоже явилась депутация киевских рабочих, предлагая устроить концерт для них. Случайно я знал, что в Киеве свободен цирк, где могло поместиться 4—4½ тысячи людей. Уговорившись с рабочими, я отправился к начальству хлопотать о разрешении концерта в цирке.

Генерал-губернатором Киева в то время был Сухомлинов, которого я не однажды встречал уже у Драгомирова — этого остроумного человека и широкой русской натуры. Сухомлинов казался мне человеком очень скромным, но всегда молчал, держался в сторонке, но почему-то я не решился сразу поехать к нему, а поехал к Савичу, губернатору. Выслушав мою просьбу, Савич решительно сказал:

— Невозможно!

Я всячески убеждал его, указывая на то, как редко для меня выпадает возможность петь для простого народа и как необходимо знакомить народ с искусством. В ответ на мои убеждения почтенный и милый Савич позвал меня к себе в кабинет и там показал мне курьезный документ — бумагу охранного отделения с надписью: «Секретно». В бумаге сообщалось, что, по сведениям охранного отделения, Ф. Шаляпин дает концерты в пользу революционных организаций и что поощрять таковую деятельность не надлежит.

Это было нелепо и не содержало в себе ни капли правды. Я, по натуре моей, демократ, я люблю мой народ, понимаю необходимость для него политической свободы, вижу, как его угнетают экономически, но я никогда не занимался делом, приписанным мне охранным отделением. Г. Савич, видимо, поверил моей искренности и разрешил устройство концерта, взяв с меня честное слово, что этот концерт не обратится в политическую демонстрацию. Я дал это честное слово и предложил даже отрубить мне руки, ноги, голову, если произойдет что-либо, выходящее из рамок концерта. Я был уверен, что рабочие умнее и дисциплинированнее, чем о них думает администрация. Это не хулиганы, не уличный сброд. Но я сказал, что сам лично отвечаю за порядок только в том случае, если не будет полиции. На это условие долго не соглашались. Но, наконец, я получил разрешение и радостно сообщил его рабочим, которые дожидались меня в гостинице.

Накануне концерта рабочие пригласили меня к себе в слободу, где я снова увидал забытую мною жизнь Суконной слободы: те же хибарушки, та же бедность и тараканья обстановка, только пьяных не было да никто не ругался. Настроение жителей слободы показалось мне праздничным, люди были чисто одеты, приятно улыбались, смотрели на меня ласково, точно на старого знако-

мого. Приглашали зайти в их хибарки, и когда я заходил, угощали меня и чаем, и вином.

Все это было удивительно задушевно, просто.

Приближалось время концерта, а я все еще побаивался, что в последнюю минуту полиция запретит мне петь. Но тут помог милый мой Исай: он бегал по участкам, рассказывал приставам анекдоты обо мне, изображал меня в уборной театра, в вагоне и т. д. Он умеет рассказывать про меня так уморительно, что люди со смеху покатываются. Вся эта его беготня по киевским участкам очень помогла нам, но все-таки в день концерта, когда я сидел в ванне, вбежал Исай и тревожным шепотом сообщил:

— Пристав идет!

— Что такое? Зачем?

В соседнюю комнату действительно кто-то вошел, звякая шпорами, тогда Исай сказал мне:

— Это я сам пригласил его в гости, вы извините меня! Он — милый человек, и его надо угостить, обласкать. Он — очень милый человек, но — кто его знает? — он может и повредить нам.

Приняв тон забулдыги, я пригласил пристава в ванную, извинился, что являюсь пред ним голый, и предложил закусить со мною, сказав, что одно из величайших удовольствий жизни моей — пить водку, сидя в ванне. Живо сервировали «закуску» на табурете, пристав сел на другой и, выпивая, начали беседу о разных невзгодах жизни вообще, а полицейской — в особенности. Пить мне было противно, но я делал вид, что это самое естественное и приятное для меня, а пристав, называя меня «русским баяном», доказывал мне, что самая окаянная жизнь — это полицейская.

Он не только не обиделся на то, что я принял его в ванне, но очень мило говорил:

— Черт знает, до чего это оригинально! Бывал я в разных положениях, на разных приемах, но — впервые пью водку с человеком, который сидит в ванне! Жаль — мала ванна! А то бы и я залез. Сидели бы мы друг против друга и у каждого бутылка в руке, а?

Исай, восхищаясь этой идеей, сочувствовал тяжкой жизни полицейского человека и все говорил, что уж наш-то концерт не может доставить полиции никаких хлопот.

— Уж Федор Иванович не подведет вас, будьте покойны!

Мы расстались с приставом друзьями, и действительно я не желал «подводить» ни полицию, ни кого-либо другого, но мы забыли учесть одно очень важное условие: рабочих в Киеве было несколько десятков тысяч, а цирк, в самом лучшем случае, мог вместить тысяч шесть-семь.

В день концерта, с 4-х часов утра, по улицам Киева «пошли

народы». Остановился трамвай на Крещатике, толпа заткнула всю ширину улицы. Перед цирком копошилась живая икра, гудела земля. Прибежал Исай и, сообщив об этом, рассказал еще, что на его глазах разносчик, торговавший открытками, сказал кому-то, кто хотел купить у него мой портрет:

— Если ты еще раз спросишь открытку этого проклятого жида Шаляпина, так от твоей морды ничего не останется!

— Федор Иваныч, в народе говорят, что вы еврей, ей-богу! Изобьют вас! Давайте убежим — черт его дери, концерт!

— Не дури!

— Нет, право? Убежим? Говорят: войска вызваны!

Действительно, мимо окон нашей гостиницы, которая помещалась рядом с цирком, прошла пехота, а вслед за нею — какая-то кавалерийская часть, раздвигая публику. Я был уверен, что концерт запретят, и надеялся лишь на то, что полиция не пролезет сквозь толщу толпы до начала спектакля.

Мы сами, участники концерта, очутились в курьезной невозможности попасть в цирк, как ни умолял Исай пропустить нас, толпа, при всем ее желании, не могла сделать этого, а только проглотила Исая, и он где-то долго кричал:

— Стойте! Позвольте, я участвую... я в концерте! Черти...

Но в цирк пройти было необходимо, тогда я предложил пробраться через окно гостиницы на крышу цирка, что и было принято моими храбрыми товарищами — скрипачом Аверьино и пианистом Корещенко. Вылезли в окно, пробрались по карнизу к водосточной трубе, а по ней спустились на крышу цирка. Для меня это было делом легким, привычным с детства, но очень трудно пришлось Аверьино, круглому, толстенькому человечку, и Корещенко, мечтательному, изнеженному, как турецкий паша. Это было очень комическое путешествие, если смотреть со стороны, но мы не смеялись. Кое-как, помогая товарищам, я провел их по крыше до окна в конюшни, спустил в окно — и, наконец, мы очутились на арене цирка, на дне огромной чаши, края которой облеплены сотнями людей, невообразимо шумевших.

Нас встретили оглушительным криком — ура!

А какой-то сильно подвыпивший человек вылез на арену и, размахивая руками, заявил мне:

— Здесь нет буржуев! Кто здесь буржуи, что для буржуев?

Рабочие моментально убрали его, и концерт начался.

Не хвастаясь, скажу — пел я, как никогда в жизни не пел! Настроение было удивительно сильное, возвышенное. После каждого романса раздавался какой-то громовый удар, от которого цирк вздрагивал и трещал. Пел я много, не чувствуя усталости,

не желая остановиться. Но все-таки необходимо было окончить — время подвигалось к полуночи. Публика начала требовать, чтоб я запел «Дубинушку».

Я сказал:

— Давайте хором петь, все!

— Хорошо, просим! — ответили мне сотни голосов.

Много раз певал я «Дубинушку», пел ее с большими хорами, с великолепными оркестрами, но такого пения не слыхал никогда до того дня, когда хор в 6000 человек грянул:

Эх, дубинушка, ухнем!

Не только мы, концертанты и рабочие, заплакали от прилива восторженного чувства, но даже переодетые жандармы и полицейские подтягивали нам со слезами на глазах.

О присутствии в цирке переодетых жандармов и всяких людей из охраны мне сказали рабочие, узнавшие некоторых замаскированных стражей порядка и благочиния.

Концерт кончился прекрасно, рабочие разошлись в полном порядке, Киев остался на своем месте. Россия нисколько не пострадала, а я пережил один из лучших дней жизни. Мне очень хотелось бы ежегодно устраивать для рабочих один или два концерта, но должен сказать, что это сопряжено почти с неодолимыми затруднениями и огромной затратой сил.

Великим постом 15-го года я затеял спектакль для рабочих в Петроградском Народном Доме. Я считал это необходимым: год тяжелый, настроение рабочей массы удрученное, хотелось ввести в трудную жизнь рабочих людей что-нибудь праздничное, яркое.

Мои друзья помогли мне распространить билеты на концерт через больничные кассы при фабриках и заводах, и дело шло хорошо, гладко. Но за несколько дней до спектакля на Охте случилось несчастие: взорвало одну из мастерских порохового завода. Были крупные жертвы, официальное сообщение о несчастии запоздало — как всегда, — и это еще более усилило тревогу. Администрация Народного Дома стала говорить, что спектакль, пожалуй, несвоевременен; я же считал, что печальный случай на Охте, увеличивая общее впечатление всемирной бойни, тем настоятельнее повелевает мне внести в тяжкий день то хорошее, на что я способен.

Накануне спектакля градоначальник по телефону предложил мне отменить спектакль, потому что, по сведениям градоначальства, кто-то собирается устроить мне скандал во время спектакля. При всем уважении моем к градоначальнику я не поверил сведениям, сообщенным ему, и, ответив, что скандала не боюсь, по-

просил разрешить спектакль. Градоначальник повторил, что спектакль будет сорван, да еще так, что инициатором срыва сделают меня же самого. Когда я предложил запретить спектакль, градоначальник заговорил о несчастье на пороховом заводе и о том, что спектакль произведет дурное впечатление на массу рабочих. В конце концов он сказал, что запретит спектакль, и часа через два прислал мне заявление об этом, но — по смыслу заявления выходило, что спектакль не администрацией запрещается, а я сам отменяю его. Этот разговор происходил ночью, было уже часа два, газеты заканчивали набор, и заметку об отмене концерта нужно было сдавать сейчас же в печать. Все волновались, особенно Исай. Он говорил:

— Когда вы, Федор Иванович, умрете, начальство искренне скажет вам — спасибо!

Наконец, я почтительно заявил градоначальнику, что с доводами его не согласен и что, если ему не угодно взять на себя инициативу запрещения спектакля, я ни в коем случае не соглашусь отменить спектакль. На этом и покончили. Было уже 6 часов утра, а спектакль начинался в 2 часа дня. Издерганный переговорами и бессонной ночью, я был уверен, что первое мое выступление пред рабочими в оперном спектакле не удастся мне так, как я хотел бы.

Но все обошлось не только благополучно, а и прекрасно. Перед началом спектакля я видел, что все мои друзья, и особенно Исай, стараются держаться бодро, но мои друзья — к чести их скажу — плохие актеры, и было ясно, что они чего-то ждут, боятся за меня. Но у меня нервы были уже притуплены, я думал только об одном — как бы сыграть «Бориса Годунова» возможно лучше.

Когда я вышел на сцену, четыре тысячи публики встретили меня каким-то каменным молчанием, но тотчас же, как только я пропел первый выход,— весь зал изумительно дружно отозвался каким-то особенным, коротким и резким рукоплесканием. Воистину рукоплескало единое существо, и снова я почувствовал, что рабочая масса удивительно дисциплинирована и единодушна.

После этого, в антракте, я испытал реакцию, которая была естественна после целых суток напряжения,— я заплакал и уже продолжал играть вполне легко, свободно, с большим подъемом. Рабочий народ не скупился на одобрения и каждый раз давал мне почувствовать свое единодушие. После спектакля счастливый Исай сказал мне, что публика просит меня выйти на сцену без грима,— я вышел и был дружески встречен криками — спасибо!

А выйдя из театра, я увидал толпу рабочих, чинно стоявших шпалерами; ласково прощаясь со мною, они пропустили меня к автомобилю с такой деликатностью, которая положительно восхи-

тила меня. Это — мелочь? Нет. Эта деликатность свидетельствует об уважении рабочих к человеку-артисту. В той публике, которой я служу, это уважение не так развито, моя обычная публика смотрит на меня, как на человека, которому она платит деньги и которого поэтому считает принадлежащим ей, обязанным преклоняться пред нею.

Этот прекрасный спектакль был бесплатным, но рабочие заявили мне, что они не желают слушать меня даром, и предложили следующий спектакль сделать платным, а деньги отдать в фонд Народного университета Л. Н. Лутугина.

Так мы и сделали; второй спектакль для рабочих я устроил платным, и фонд получил, кажется, три тысячи рублей.

Не знаю, что будет, но повторю — мне искренне хочется ежегодно устраивать дешевые спектакли для рабочих, хотя это и сопряжено с огромными трудностями. Администрация по какому-то недоразумению относится к этим спектаклям неблагожелательно. Артисты оперы более или менее чужды этой идее, да и нелегко для них участвовать в такого рода представлениях. Театр принадлежит антрепренеру, который его арендует и не склонен отдать вечер дешево. Хлопоты по устройству таких спектаклей требуют большой затраты времени и сил — трудно преодолевать равнодушие и, часто, злое нежелание разных сил.

Но все-таки я буду устраивать подобные спектакли,— они так радуют меня и, я надеюсь, не бесполезны для людей, трудом которых живет наша страна.

O

Странствуя с концертами, я приехал однажды в Самару[77], где публика еще на пароходе, еще, так сказать, авансом, встретила меня весьма благожелательно и даже с трогательным радушием.

Утром на другой день я отправился на кладбище, где лежала моя мать, умершая от непосильной работы и голода. Умерла она в земской больнице, и мне хотелось знать, где ее похоронили, чтобы хоть крест поставить над могилой. Но никто — ни кладбищенский сторож, ни причт церковный — не мог сказать мне, где хоронили бедных из больницы в год смерти матери. Только какой-то священник отвел меня в угол кладбища, заросший сорными травами, и сказал:

— Кажется — здесь.

Я взял комок земли, который храню и до сего дня, отслужил панихиду, поплакал о матери, а вечером, во фраке, с триумфом пел концерт.

Как будто так и надо...

О

Отец мой пережил мать. В 96-м году, когда я пел в Нижнем, он приехал ко мне с братом, которому в то время было лет десять.

Худой, угрюмый, отец был молчалив и настроен как-то недоверчиво ко мне и ко всему, что окружало меня. Кажется, он не верил даже стулу, на котором сидел. Мой заработок казался ему баснословным — в это он тоже сначала не верил, но вскоре убедился, что мальчишка, которому он советовал идти в дворники, действительно зарабатывает сказочные деньги.

Он стал ходить в театр на спектакли с моим участием, но никогда и ничего не говорил мне о своих впечатлениях; только увидав меня в «Русалке» и в «Жизни за царя», он как-то за обедом, пристально посмотрев на меня, неожиданно сказал:

— Черт знает, кругом эдакие господа сидят и вообще... а ты им мужика в лаптях валяешь! Это — ловко!

Другой раз он устроил в театре такую сцену: когда публика стала вызывать меня, он почтительно — в трезвом виде он оставался таким же почтительным и вежливым, каким был,— обратился к сидевшему рядом с ним генералу:

— Ваше превосходительство!

Превосходительство удивленно и строго посмотрело на странного соседа в длинном сюртуке бутылочного цвета, в мягкой, измятой рубашке, с галстухом веревочкой.

— Что вам угодно?

— Слышите, ваше превосходительство, Шаляпина кричат!

— Ну, что же такое? Вызывают...

— Это — моя фамилия, ваше превосходительство!

— Очень хорошо, но вызывают не вас, как я понимаю, а Шаляпина-артиста...

— Так это — сын мой...

Генерал посмотрел на него и промолчал, но в антракте справился у кого-то, действительно ли он сидит рядом с отцом Шаляпина, и уже в следующий антракт беседовал с ним добродушно.

Отцу не нравилось жить у меня,— однажды, в пьяном виде, он откровенно заявил мне, что жить со мной — адова скука. Пою я, конечно, не плохо, мужиков изображаю даже хорошо, но живу — скверно, водки не пью, веселья во мне никакого нет и вообще жизнь моя ни к черту не годится.

Он часто просил у меня денег, возьмет и исчезнет. Перезнакомился с мастеровщиной, сапожниками и портными, ходит с ними по трактирам и посылает оттуда ко мне за деньгами разных джентльменов, не твердо стоящих на ногах. Эти присылы скоро стали настолько частыми, что, боясь за здоровье отца, я перестал давать ему денег. Но тотчас вслед за этим услышал своими ушами

ми, как он, остановив иа улнце прилично одетого человека, говорит ему:

— Господии, я родной отец Шаляпина, который поет в театрах. Эта Скважнна не дает мне на выпнвку, дайте иа полбутылки отцу Шаляпииа!

Я прнвел его домой н иачал пенять — что он делает? Он угрюмо молчал.

Не раз приходилось ловнть его на улнцах пьяного за попрошайничеством и чуть ие со скандалом везти домой, а однажды зимою я запер его в комнате, сняв с иего сапоги, чтоб ои не мог уйти из дома и в мое отсутствие. Он долго стучал в дверь, ругаясь н убеждая выпустить его, потом умолк.

«Заснул. Слава богу»,— подумал я. Но каково было мое удивление, когда, отворнв дверь в комнату, я инкого не нашел там,— отец вылез в форточку окна, точно акробат, и, несмотря иа мороз, снег,— боснком ушел в трактир. Как нн уговаривал я его воздержаться от пьянства нлн хотя бы пнть дома, это ие помогало. Да и сам я видел, знал всю бесполезность убеждений монх. Пьяный, отец стаиовнлся общительным, ему необходима была компания, он должеи был идти в трактнр.

Накоиец, ои сам заявил мне, что больше не может жнть в Москве, город и все содержимое его не нравится ему, он желает ехать к себе в деревию. Я согласился с ннм, что в деревне ему будет лучше, н, оставнв брата у себя, отправил отца в Вятку.

Но из Казани мне написалн, что, добравшись туда, отец пропил деньгн, одежду, купил на толкучем рынке солдатскую николаевскую шннель н пошел в Вятку пешком. Он почему-то очень любнл нниколаевскне шннелн и, помню, еще в детстве моем, рассказывал мие, что шел нз Вятки до Казаии в солдатской николаевской шинелн.

Ходило в этой шннелн по Руси геройское горе, прнвлекая к себе сочувствие народа, поннмающего толк в горьком жнтье, как ннкакой нной народ, н, вндимо, с той поры инколаевская шинель стала способна возбуждать больше сочувствия деревень н вызывать на щедрое даянне.

Добравшнсь до деревнн, отец написал мне, что хочет стронть нзбу и чтоб я прислал ему денег. Денег я ему послал, но нзбу он не выстронл, а до конца жнзнн снмал у одного нз мужнков ветхую хибарку. Перед тем как мне прншлось впервые ехать в Милан нграть «Мефнстофеля», я получил от отца пнсьмо,— ои извещал, что чувствует себя очеиь плохо н хотел бы перед смертью повндаться со мною. Я тотчас же собрался и поехал к нему пароходом до Казаин и Вятки, а затем до Медведок сто верст на лошадях.

Когда я нанял лошадей, какой-то земляк, с досады, что не его наиялн, сказал характериым вятским говором:

— Лико, ои те дорогой те укокошнт!

Другие ямщики запротестовали:

— Что вруиы врешь? Лнко, сам-от он ие укокошил бы, эвона какой могуцей! Разок даст в толы-те,— дак семеро дома подохиут!

Мие вспоминлось, как, бывало, в днн моего детства к отцу и матерн приходили люди этого говора, называвшие глаза —«толы» и говорившие вместо «глядн-ка»— «лико».

По грустным полям, мнмо жидеиького хвойного леса приехал я в Сырцово, Шаляпники тож, маленькую деревушку среди голых полей. Спросил какую-то бабу — где тут живет Иваи Яковлевнч Шаляпин?

Оиа ответила вопросом:

— А ты чьих будешь?

— Сын его.

— Дак иди в ту избу, чо ли...

В избе ужасио пахло гннлью, гудела туча мух, сновалн таракаиы, по полу ходили куры, безуспешно уиичтожая их. Свет едва проинкал сквозь стекла окон, нзмазанные грязью, засиженные мухами. В углу, на лавке, средн какого-то грязного тряпья, лежал отец, худой, как скелет, с заострнвшнмся иосом, щекн его провалнлись, скулы высуиулись. Кроме него, в избе была какая-то встрепанная баба, с равнодушиыми глазами иа стертом деревяином лице. Когда она вышла, отец тихо, с натугой сказал:

— Воровка. Обирает, обкрадывает меня. Пока был здоров — еще иичего, а теперь плохо. Шабаш, Федор!

Я вндел, что в этой обстаиовке невозможно жить, тут и здоровый заживо сгииет; тогда я тотчас же отправился в село, в земскую больницу, верст за восемь от Шаляпиики. Попал как раз на прием, застав огромиую очередь баб с ребятишками, старух, стариков. Откуда-то явился полупьяиый человек мещаиского внда с подвязаиной щекой, уперся в меия осоловевшими глазами и спроснл:

— Ты за каким чертом? Эдакий бычище, а по больиицам ходишь!

— Я насчет отца.

— Какого отца? Шаляпина, Иваиа? Зиаю. Захворал он, да. Теперь пьянствовать не с кем мне. А ты кто ему?

— Да вот, ои мне отец...

— Стало быть, ты ему сыи? Гляди, пожалуйста!

Пьяиый говорнл громко, не стесияясь, мужики и бабы окружилн меня, из их расспросов я понял, что отец рекомеидовал меия деревне как «песельнника», Кто-то спросил меия: правда ли,

что в Москве есть зеленое «листричество», которое, бегая по проволоке, гоняет вагоны? Часа два, в ожидании моей очереди у доктора, я беседовал с земляками и, видимо, понравился им, потому что человек с подвязанной щекою задумчиво сказал:

— Ты, гля, ребята,— шаляпинский, а — какой выродок!

Врач принял меня довольно сухо, усталым голосом спросил: в чем дело?— долго размышлял и, наконец, заявил мне, что завтра приедет взглянуть на отца. Приехал, посмотрел и сказал, что положение серьезно и едва ли есть смысл везти отца в больницу. Действительно, отец задыхался, кашлял непрерывно и все выплевывал шматки чего-то, что издавало зловоние гнилого мяса. Но в конце концов доктор решил все-таки перевезти отца в больницу, где ему отвели отдельную комнату, очень приятную, чистую. Приказав сделать больному ванну, доктор позвал меня к себе пить чай и стал говорить, что, пожалуй, положение не так серьезно, как это показалось ему, и что, может быть, старик еще поживет.

Мне нужно было ехать в Милан. Я простился с отцом и поехал, а в Москве получил телеграмму доктора, что отец умер на другой же день после моего отъезда.

Брат говорил мне, что отец умер очень спокойно, до последней минуты разговаривал с ним, а потом повернулся на другой бок и как будто сразу уснул.

○

Из Лондона я переехал в Париж, предполагая потом перебраться в Карлсбад для отдыха и лечения. Это было 25 июля, и по улицам вечного города уже ходили толпы народа, жадно и тревожно читая телеграммы в витринах газет. Говорили о войне. В этот же день, обедая с одним видным банкиром, я спросил его — насколько серьезны слухи о войне? Он уверенно сказал:

— Войны не будет!

Так вот, по общему мнению, международную политику делают банкиры и уж им-то надо знать, будут люди драться или нет,— решительное заявление моего собеседника успокоило меня; вечером я купил билеты и поехал в Германию.

Но часа через два-три наш поезд остановился, и нам предложили очистить его,— дальше он не шел,— война была объявлена. В Париж поезда тоже не шли, лошадей моментально мобилизовали, и я остался с моими чемоданами на какой-то маленькой станции, среди французов, деловито озабоченных и как-то сразу посеревших. Чтобы облегчить возвращение в Париж, я открыл мои сундуки и роздал все вещи, все платье и покупки бедным людям, оставив себе только самое необходимое.

Мелкие деньги моментально исчезли из обращения. У меня в

кармане были только билеты по сто и по пятидесяти франков, но их никто не менял. В ресторане, куда я зашел поесть, меня первым долгом спросили:

— У вас какие деньги?

— Французские. Вот!

— Извините, мы не можем дать сдачи.

Но мне хотелось есть, и я предложил:

— Дайте кусок мяса, бутылку вина и возьмите 50 франков за это!

К такому дорогому способу питания мне пришлось прибегнуть не один раз на обратной дороге в Париж, куда я медленно передвигался то пешком, то на лошадях. Я нашел этот способ глупым и стал приглашать на мои завтраки и обеды людей с улицы, тех, которые похуже одеты и не очень упитанны. Знакомился с одним из таких людей и, поговорив с ним минут пять-десять о войне, приглашал его в ресторан. А так как на сто франков в маленьком городке Франции можно поесть и не вдвоем, а вдесятером, я предлагал своему новому приятелю позвать к завтраку его друзей и знакомых. Он устраивал это, и мы истребляли «неразменную бумажку» целиком.

Во время этих завтраков и обедов я убедился, что французы, которых принято считать хвастливыми и легкомысленными, относятся к войне с полным сознанием ее ужаса и, в то же время, говорят о ней вполне спокойно. Никто не грозил закидать немцев шапками, все сознавали, что война будет длительной и потребует крайнего напряжения сил всей страны.

Париж я увидал озабоченным и нервным,— толпы народа, заполняя улицы, шумели и жестикулировали, но когда немецкий аэроплан бросил первые бомбы и прокламации, в которых предлагалось сдать Париж,— эта прокламация все-таки вызвала бесчисленные остроты и громкий смех.

«Великая германская армия у ворот Парижа!»— возвещала прокламация.

— Войдите!— смеясь, предлагали парижане.

Однако, когда на улице лопнула шина автомобиля, две дамы впали в истерику, что, впрочем, не помешало публике наградить их остротами и смехом. Веселый галльский дух и тут не унывал, хотя каждый час грозил налетом цеппелинов и градом бомб.

В Париже мне нечего было делать, и страшно, впервые за всю жизнь, тянуло на родину. Я переехал в Бретань, на берег океана, в местечко Ла Боль, а оттуда решил перебраться через Ла-Манш в Англию.

Но в Кале, в английском бюро, где продавались билеты, меня спросили о моей национальности, и когда я сказал — русский, извинились предо мной, заявив, что не могут продать мне биле-

та,— эта линия назначена исключительно для переезда подданным Великобритании.

Вернуться в Париж было невозможно, оставалось только сообщение на Дьепп, которое тоже каждую минуту могло быть прервано. Я обратился к английскому консулу с просьбой дать мне пропуск на Дьепп — и получил от него такой же ответ, как в бюро.

— Не могу. Сначала мы должны обслужить интересы граждан и подданных Англии, а потом будем работать для союзных наций!

Я подумал:

«Однако это очень удобно — быть подданным государства, которое так внимательно к своим людям!»

И только по представлению английского посланника консул Кале выдал мне пропуск на Дьепп, через Париж.

Поезд, с которым я ехал, был последним; перед его отходом железиодорожное начальство, входя в вагоны, предупреждало публику, что если явятся германские разъезды, пассажирам рекомендуется лечь на пол вагонов.

Мой слуга — китаец, служивший переводчиком во время русско-японской войны, страшно всем интересовался, суетился, выбегал на площадку вагона и все смотрел в небо, в поля, желая увидеть немецкий аэроплан или разъезд. У меня было с собой два револьвера, один он взял себе и говорил:

— Дуа ливольвери — очиии хороший!

Доехал, наконец, до Дьеппа,— город и порт был засыпан людьми, как снегом. Люди лежали на улицах, на земле, на грудах товара — всюду.

На вокзале Дьеппа я видел солдата бельгийской армии; выпив вина, предложенного ему французами, он немножко опьянел и все старался говорить весело, желая рассмешить публику. Видимо, это стоило ему огромного напряжения воли, ибо, несмотря на смешные слова, глаза его были полны жуткой печали. Ободранный, грязный, только что вышедший из-под пуль и снарядов, он производил потрясающее впечатление своим смехом, за которым ему хотелось скрыть скорбь.

Тут, глядя на него, я впервые понял, какая трагедия разыгрывается в мире, какую горечь должен испытать человек, родина которого захвачена и ограблена.

Ночью на пароход никого не пускали, и только утром на пристани выстроились в два ряда английские матросы, пропуская публику. Каждый пассажир должен был предъявить свой паспорт, и все время кто-то возглашал:

— Подданные Англии идут первыми!

Если кто-нибудь из иностранцев пытался пройти раньше ан-

гличанина, его останавливали и, лишая очереди, отправляли в конец хвоста ожидающих.

И точно так же, когда пароход остановился в английском порту, раздалась команда:

— Первыми сходят на берег подданные Англии!

Я смотрел на это и восхищался отношением государства к своим гражданам. Наверное, многим европейцам было очень приятно видеть, что им предпочитают чернокожих, толстогубых негров, но негры были английские подданные, и они вошли на пароход первыми, как и ушли с него.

В Англии меня встретили очень серьезно — мой приезд как раз совпал с нашим отступлением из Восточной Пруссии. Все тревожно и сочувственно спрашивали меня — кто такой Самсонов? Но я не знал — кто он и, не успев прочитать газеты, не знал о нашем поражении. Чувствовал тревогу вопросов и ничего не понимал, но рисовалось мне что-то ужасное, и еще более захотелось скорее быть на родине.

Знакомые англичане любезно предлагали мне остаться в Англии, указывая на опасности пути, но я выписал телеграммой из России денег и решил ехать.

Чиновник английского банка спросил меня, когда я получал перевод:

— Вам — золотом?

Я удивился — во Франции золота давно уже не было.

— Дайте немного золотом,— неуверенно попросил я.

— Можете взять всю сумму.

Мне нужно было получить 2500 рублей.

Чиновник взял совок, какие у нас употребляются в лавках для крупы или муки, зачерпнул им из ящика кучу монет, бросил их на весы и предложил мне.

Когда я хотел пересчитать эти взвешенные деньги, он, улыбаясь, сказал:

— Не беспокойтесь, здесь ни на один золотник не меньше!

В Ньюховене, Лондоне и Глазго я с восхищением любовался работой бойскаутов,— эти ловкие мальчики являлись около каждого вагона, предлагая иностранцам свою умную помощь.

Особенно трогательно было видеть их отношение к одной еврейской семье: бойскауты суетились около нее, точно муравьи, укачивали и утешали плачущих детей, успокаивали растерявшихся взрослых, шутили, смеялись, увязывали багаж, куда-то таскали его,— все это делалось удивительно ловко и так человечно, что я расплакался от восхищения.

И еще раз ужасы войны стали мне как-то особенно понятны, и еще раз подумалось:

«Какой удивительный народ эти англичане!»

В Глазго, рано утром, мы отправились в порт на пароход «Сириус», старенькое норвежское судно, водоизмещением не более 1000 тонн, узкое и длинное, похожее на яхту. Толпа давным-давно уже заняла все ходы на судно, облепила всю пристань, было ясно, что «Сириус» не может вместить и половину ее. Тогда кто-то, волнуясь, начал говорить, что это старое корыто обязательно перевернется вверх дном и утопит всех нас.

Толпа начала редеть, таять, и благодаря этому я не только попал на пароход, но даже занял место в отдельной каюте, впрочем, очень грязной и пропитанной каким-то убийственным запахом.

Поехали. Был конец сентября, в море стоял туман. Кто-то сказал, что два дня тому назад на нашем пути сел на подводный камень пароход из Северной Америки. Это несколько взволновало публику, но вскоре пароход начало качать и бросать во все стороны, и волнения страха уступили место морской болезни. Трепало нас трое суток, вплоть до Бергена. Заболели даже некоторые из команды, а в каюте стало так жутко и грязно, что я вышел на палубу. Вокруг маленького «Сириуса» вздымались огромные холмы серой воды, непрерывно шел дождь, мелкий и отвратительный. Я устроился на носу парохода, куда захлестывала волна; мое непромокаемое пальто моментально промокло, но это не мешало мне чувствовать себя столь же хорошо, как, бывало, на Волге.

Утром приехали в Берген, расположенный у подножия сухих задумчивых утесов. В порту под дождем спокойно работали норвежцы, коренастые, с огромными жилистыми руками, голыми до плеч. Все двигались не очень быстро, но споро, а главное, спокойно, как будто не было в мире никаких тревог.

На следующий день я очутился в Христиании, более красивой и оживленной, чем Берген; осмотрел театр, очень красивый, построенный в честь Ибсена и Бьерисона, статуи которых помещены около него в саду.

Невольно подумалось:

«Не успели люди умереть, а уж им памятники поставили!»

Спокойный народ норвежцы, а как торопятся почтить своих великих людей! Мы русские,— люди беспокойные, но до сего дня у нас нет памятников Тургеневу, Достоевскому, Толстому, Некрасову, да и Лермонтова с Пушкиным все еще не успели достойно почтить...

Пошел на Промышленную выставку — в контурах ее странных зданий было что-то суровое, невеселое, но меня очень удивило чрезвычайно наглядное расположение экспонатов.

Не понимая языка надписей, я совершенно ясно видел и понимал мельчайшие детали рыбного промысла, лесоводства, не только в их современных приемах, но и в постепенном развитии.

Было сразу видно, что эта маленькая Норвегия — страна большой культуры.

Стокгольм веселее Христиании, живее люди, ярче краски, в саду играет музыка, какие-то молодые люди идут, распевая песни.

На вокзале и на пристанях была удивительно организована помощь русским, возвращающимся на родину. Всюду ходили девушки и женщины с плакатами, на которых по-русски были написаны разные справки, указывалось, где русское консульство, посольство, какие пароходы идут в Финляндию, с какого вокзала нужно ехать в Торнео. И публика, и солдаты — все вели себя так, как будто главнейшей задачей текущего дня для них являлась помощь русским, и эту помощь они оказывали нам замечательно сердечно.

А в Торнео меня поразила веселая девушка-финка, она подавала чай в трактире, все время мило улыбаясь и тихонько напевая какую-то странную песенку, в которой часто встречалось слово «ауринка». Я спросил: что такое «ауринка»?

— Солнце,— сказали мне.

День был тусклый, небо плотно обложено тучами, а девушка поет о солнце. Это понравилось мне, и с этим впечатлением я доехал до Петербурга, который уже переименовался в Петроград.

МАСКА И ДУША

(Главы из книги)

Часть первая

II. У ЛУКОМОРЬЯ ДУБ ЗЕЛЕНЫЙ...

4

Я иногда спрашиваю себя, почему театр не только приковал к себе мое внимание, но заполнил целиком все мое существо[78]? Объяснение этому простое. Действительность, меня окружавшая, заключала в себе очень мало положительного. В реальности моей жизни я видел грубые поступки, слышал грубые слова. Все это натурально смешано с жизнью всякого человека, но среда казанской Суконной слободы, в которой судьбе было угодно поместить меня, была особенно грубой. Я, может быть, и не понимал этого умом, не отдавал себе в этом ясного отчета, но, несомненно, как-то это чувствовал всем сердцем. Глубоко в моей душе что-то необъяснимое говорило мне, что та жизнь, которую я вижу кругом, чего-то лишена. Мое первое посещение театра ударило по всему моему существу именно потому, что очевидным образом подтвердило мое смутное предчувствие, что жизнь может быть иною — более прекрасной, более благородной.

Я не знал, кто были эти люди, которые разыгрывали на сцене «Медею» или «Русскую свадьбу», но это были для меня существа высшего порядка. Они были так прекрасно одеты! (Одеты они были, вероятно, очень плохо.) В каких-то замечательных кафтанах старинных русских бояр, в красных сафьяновых сапогах, в атласных изумрудного цвета сарафанах. Но в особенности прельстили меня слова, которые они произносили. И не самые слова — в отдельности я все их знал, это были те обыкновенные слова, которые я слышал в жизни; прельщали меня волнующие необыкновенные фразы, которые эти люди из слов слагали. Во фразах отражалась какая-то человеческая мысль, удивительные в них звучали ноты новых человеческих чувств. То, главным образом, было чудесно, что знакомые слова издавали незнакомый аромат.

Я с некоторой настойчивостью отмечаю *эту* черту моего раннего очарования театром потому, что мои позднейшие услады не-

кусством и жизнью ничем, в сущности, не отличались от этого первого моего и неопытного восторга. Менялись годы, города, страны, климаты, условия и формы — сущность оставалась та же. Всегда это было умилением перед той волшебной новизной, которую искусство придает самым простым словам, самым будничным вещам, самым привычным чувствам.

Помню, как я был глубоко взволнован, когда однажды, уже будучи артистом Мариинского театра, услышал это самое суждение, в простой, но яркой форме выраженное одной необразованной женщиной. Мне приходит на память один из прекрасных грехов моей молодости. Красивая, великолепная Елизавета! Жизнь ее была скучна и сера, как только может быть сера и скучна жизнь в доме какого-нибудь младшего помощника старшего начальника запасной станции железной дороги в русской провинции. Она была прекрасна, как Венера, и, как Венера же, безграмотна. Но главным достоинством Елизаветы было то, что это была добрая, простая и хорошая русская женщина. Полевой цветок.

Когда я, в часы наших свиданий, при керосиновой лампе, вместо абажура закрытой оберткой газеты, читал ей:

Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана,—

то она слушала меня с расширенными зрачками и, горя восторгом, говорила:

— Какие вы удивительные люди, вы — ученые, актеры, циркачи! Вы говорите слова, которые я каждый день могу услышать, но никто их мне так никогда не составлял. Тучка — утес — грудь — великан, а что, кажется, проще, чем «ночевала», а вот — как это вместе красиво! Просто плакать хочется. Как вы хорошо выдумываете!..

Это были мои собственные мысли в устах Елизаветы. Так именно я чувствовал и думал маленьким мальчиком. Живу я в моей Сукониной слободе, слышу слова, сказанные так или иначе, но никак на них не откликается душа. А в театре, кем-то собранные, они приобретают величественность, красоту и смысл.

А тут еще свет, декорации, таинственный занавес и священная ограда, отделяющая нас, суконных слобожан, от «них», героев в красных сафьяновых сапогах... Это превосходило все, что можно было мне вообразить. Это не только удивляло. Откровенно скажу — это подавляло.

Я не знал, не мог определить, действительность ли это, или обман. Я, вероятно, и не задавался этим вопросом, но, если бы это был самый злокачественный обман, душа моя все равно поверила бы обману свято. Не могла бы не поверить, потому что на занавесе было нарисовано:

У лукоморья дуб зеленый,
Златая цепь на дубе том...

Вот с этого момента, хотя я был еще очень молод, я в глубине души, без слов и решений, решил раз навсегда — принять именно это причастие...

И часто мне с тех пор казалось, что не только слова обыденные могут быть преображены в поэзию, но и поступки наши, необходимые, повседневные, реальные поступки нашей Суконной слободы, могут быть претворены в прекрасные действия. Но для этого в жизни, как в искусстве, нужны творческая фантазия и художественная воля. Надо уметь видеть сны.

И снится ей все, что в пустыне далекой —
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет...

5

«Медея» и «Русская свадьба», впрочем, не самое первое мое театральное впечатление. Может быть, и не самое решающее в моей судьбе. Первые театральные ожоги я получил в крепкие рождественские морозы, когда мне было лет восемь. В рождественском балагане я в первый раз увидел тогда ярмарочного актера Якова Ивановича Мамонова — известного в то время на Волге под именем Яшки, как ярмарочный куплетист и клоун.

Яшка имел замечательную внешность, идеально гармонировавшую с его амплуа. Он был хотя и не стар, но по-стариковски мешковат и толст,— это ему и придавало внушительность. Густые черные усы, жесткие, как стальная дратва, и до смешного сердитые глаза дополняли образ, созданный для того, чтобы внушать малышам суеверную жуть. Но страх перед Яшкой был особенный — сладкий. Яшка пугал, но и привлекал к себе неотразимо. Все в нем было чудно: громоподобный, грубый, хриплый голос, лихой жест и веселая развязность его насмешек и издевательств над разинувшей рты публикой.

— Эй, вы, сестрички, собирайте тряпички, и вы, пустые головы, пожалте сюды!— кричал он толпе с дощатого балкона его тоже дощатого и крытого холстом балагана.

Публике очень приходились по вкусу эти его клоунады, дурачества и тяжелые шутки. Каждый выпад Яшки вызывал громкий раскатистый смех. Казались Яшкины экспромты и смелыми.

Подталкивая вперед к публике, напоказ, своих актеров — жену, сына и товарищей,— Яшка подымал в воздух смешное чучело и орал:

Эй, сторонись, назем,—
Губернатора везем...

Целыми часами без устали, на морозе Яшка смешил нетребовательную толпу и оживлял площадь взрывами хохота. Я, как завороженный, следил за Яшкиным лицедейством. Часами простаивал я перед балаганом, до костей дрожал от холода, но не мог оторваться от упоительного зрелища. На морозе от Яшки порою валил пар, и тогда он казался мне существом совсем уже чудесным, кудесником и колдуном.

С каким нетерпением и жаждой ждал я каждое утро открытия балагана! С каким обожанием смотрел я на моего кумира. Но как же я и удивлялся, когда, после всех его затейливых выходок, я видал его в трактире «Палермо» серьезным, очень серьезным и даже грустным за парою пива и за солеными сухарями из черного хлеба. Странно было видеть печальным этого неистощимого весельчака и балагура. Не знал я еще тогда, что скрывается иногда за сценическим весельем...

Яшка первый в моей жизни поразил меня удивительным присутствием духа. Он не стеснялся кривляться перед толпой, ломать дурака, наряжаясь в колпак.

Я думал:

— Как это можно без всякого затруднения, не занимаясь, говорить так складно, как будто стихами?

Я был уверен к тому же, что Яшку все очень боятся — даже полицейские! Ведь вот, самого губернатора продергивает.

И я вместе с ним мерз на площади, и мне становилось грустно, когда день клонился к концу и представление кончалось.

Уходя домой, я думал:

— Вот *это* человек!.. Вот бы мне этак-то.

Но сейчас же у меня замирало сердце:

— Куда это мне? Запнусь на первом слове. И выкинут меня к чертям.

И все же я мечтал быть таким, как Яшка. И все же я с моими сверстниками, мальчишками нашей улицы, на дворе или палисаднике сам старался устроить балаган или нечто в этом роде. Мне казалось, что выходило более или менее хорошо. Но как только к нашему палисаднику подходил серьезный человек с улицы или какая-нибудь баба посторонняя и начинали интересоваться представлением, то при виде этих внеабонементных зрителей я быстро начинал теряться, и вдохновение покидало меня моментально. Я сразу проваливался, к удивлению моих товарищей.

Под влиянием Яшки в меня настойчиво вселилась мысль: хорошо вдруг на некоторое время *не быть самим собою!..* И вот, в школе, когда учитель спрашивает, а я не знаю,— я делаю идиотскую рожу... Дома является у меня желание стащить у матери

юбку, напялить ее на себя, устроить из этого как будто костюм клоуна, сделать бумажный колпак и немного разрисовать рожу свою жженой пробкой и сажей. Либретто всегда бывало мною заимствовано из разных виденных мною представлений — от Яшки, и казалось мне, что это уже все, что может быть достигнуто человеческим гением. Ничего другого уже существовать не может. Я играл Яшку и чувствовал на минуту, что я — не я. И это было сладко.

Яшкино искусство мне казалось пределом. Теперь, через полвека, я уже думаю несколько иначе. Самое понятие о пределе в искусстве мне кажется абсурдным. В минуты величайшего торжества в такой даже роли, как Борис Годунов, я чувствую себя только на пороге каких-то таинственных и недостижимых покоев. Какой длинный, какой долгий путь! Этапы этого пройденного пути я хочу теперь наметить. Может быть, мой рассказ о них окажется для кого-нибудь поучительным и полезным.

6

Я считаю знаменательным и для русской жизни в высокой степени типичным, что к пению меня поощряли простые мастеровые русские люди и что первое мое приобщение к песне произошло в русской церкви, в церковном хоре. Между этими двумя фактами есть глубокая внутренняя связь. Ведь вот, русские люди поют песню с самого рождения. От колыбели, от пеленок. Поют всегда. По крайней мере, так это было в дни моего отрочества. Народ, который страдал в темных глубинах жизни, пел страдальческие и до отчаяния веселые песни. Что случилось с ним, что он песни эти забыл и запел частушку, эту удручающую, эту невыносимую и бездарную пошлость? Стало ли ему лучше жить на белом свете или же, наоборот, он потерял всякую надежду на лучшее и застрял в промежутке между надеждой и отчаянием на этом проклятом чертовом мосту? Уже не фабрика ли тут виновата, не резиновые ли блестящие калоши, не шерстяной ли шарф, ни с того ни с сего окутывающий шею в яркий летний день, когда так хорошо поют птицы? Не корсет ли, надеваемый поверх платья сельскими модницами? Или это проклятая немецкая гармоника, которую с такой любовью держит под мышкой человек какого-нибудь цеха в день отдыха? Этого объяснить не берусь. Знаю только, что эта частушка — не песня, а сорока, и даже не натуральная, а похабно озорником раскрашенная. А как хорошо пели! Пели в поле, пели на сеновалах, на речках, у ручьев, в лесах и за лучиной. Одержим был песней русский народ, и великая в нем бродила песенная хмель...

Сидят сапожники какие-нибудь и дуют водку. Сквернословят,

лаются. И вдруг вот заходят, заходят сапожннчки мон, забудут браиь н драку, забудут тяжесть лютой жизни, к которой оин пришиты, как дратвой... Перекидывая с плеча иа плечо фуляровый платок, за отсутствием в зннмиюю пору цветов заменяющий вьюнвеиок, заходят и поют:

Со вьюном я хожу,
С золотым я хожу,
Положу я вьюн на правое плечо,
А со правого на левое плечо.
Через вьюн взгляну зазнобушке в лицо.
Приходн-ка ты, зазноба, на крыльцо,
На крылечушко тесовенькое,
Для тебя строено новенькое...

И поется это с таким сердцем и душой, что и ие замечается, что зазиобушка-то иечаянио — горбатеиькая... Горбатого могила нсправит; а я скажу — и песия...

А кто ие помннт, как в простой народиой школе мы все, мальчишки, иезатейливо затягивалн хором с каким-иибудь учнтелем иа песню переведеиииые чудесиые слова Пушкниа:

Сквозь волннстые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печальный свет она...

Безмолвиымн кажутся наши дорогне печальные поляны, особеиио в знмнюю пору, ио неслышно поют эти поляны н подпевает нм печальиая луна. Чем же согреться человеку в волинстых туманах печальных полян в знмнюю пору? Вот тут, кажется мие, н родилась народиая песия, которая согревала и сердце, и душу. А разве тусклая даль этнх равиин не будила воображеиия, без которого иикакая песия и не роднтся, не плела легеид н не обвивала ими русскую песню?

На ельничке, да иа березничке,
Да на частом горьком осннничке
Ходнт ворон-конь,
Три дня не поенный,
А как на травушке да на муравушке
Лежит молодец, сквозь простреленный...

Но не все грустио на бескоиечиых российских поляиах. Миого там и птнц прилетает, и ярче, кажется мие, светнт солиышко весною, когда растаяли снега, и сильнее чувствуется радость весны, чем в самых теплых странах.

А если это так, то как же не зарядиться на тройке и не запеть:

Эх, вдоль по Питерской!..

И как же не улыбнуться до ушей над кумом, который куме своей от сердца притащит судака:

Чтобы юшка была,
А чтобы с юшечкой
И петрушечка,
А с петрушечкой
Целовала чтоб покрепче
Мила душечка.

От природы, от быта русская песня, и от любви. Ведь любовь — песня.

У Пушкина:

...Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает,
Но и любовь — мелодия.

Русская любовь поет и на заре, и в темные пасмурные ночи. И в эти пасмурные ночи, вечера и дни, когда стоит туман и окна, крыши, тумбочки и деревья покрыты инеем, вдруг огромным, нескладным голосом рявкнет в ответ песне большой колокол. Дрогнет сумрак, и прольется к сердцу действительно какой-то благовест.

Конечно, многие люди, вероятно, несметно умные, говорят, что религия опиум для народа и что церковь развращает человека. Судить об этом я не хочу и не берусь потому, что на это я смотрю не как политик или философ, а как актер. Кажется мне, однако, что если и есть в церкви опиум, то это именно — песня. Священная песня, а может быть, и не священная, потому что она, церковная песня, живет неразрывно и нераздельно с той простой равнинной песней, которая, подобно колоколу, также сотрясает сумрак жизни, но лично я, хотя и не человек религиозный в том смысле, как принято это понимать, всегда, приходя в церковь и слыша «Христос воскресе из мертвых», чувствую, как я вознесен. Я хочу сказать, что короткое время я не чувствую земли, стою как бы в воздухе...

А единственная в мире русская панихида с ее возвышенной одухотворенной скорбью?

Благословен еси, господи...

А это удивительное «Со духи праведных скончавшихся...»

А «Вечная память»!

Я не знаю и не интересовался никогда, чем занимаются архие-

реи в синодах, о каких уставах они спорят. Не знаю, где и кто решает, у кого Христос красивее и лучше — у православных, у католиков или у протестантов. Не знаю я также, насколько эти споры необходимы. Все это, может быть, и нужно. Знаю только, что «Надгробное рыдание» выплакало и выстрадало человечество двадцати столетий. Так это *наше* «Надгробное рыдание», а то «Надгробное рыдание», что подготовило наше,— не десятки ли тысяч лет выстрадало и выплакало его человечество?.. Какие причудливые сталактиты могли бы быть представлены, как говорят нынче,— в планетарном масштабе,— если бы были собраны все слезы горестей и слезы радости, пролитые в церкви! Не хватает человеческих слов, чтобы выразить, как таинственно соединены в русском церковном пении эти два полюса радости и печали, и где между ними черта, и как одно переходит в другое, неуловимо. Много горького и светлого в жизни человека, но искреннее воскресение — песня, истинное вознесение — песнопение. Вот почему я так горд за мой певческий, может быть, и несуразный, но певческий русский народ...

7

Так вот, к песне поощрял меня и молодой кузнец, живший рядом с нами на татарском дворе, говоривший мне:

— Пой, Федя, пой! Будешь веселее от песни. Песня, как птица,— выпусти ее, она и улетит.

Поощрял к песне и каретный мастер-сосед, в бричках и колясках которого, так сладко пахнущих кожей и скипидаром, я не раз проводил летние ночи, засыпая с песней.

Поощрял меня к песне и другой сосед — скорняк, вознаграждая меня пятаком за усердную мою возню с его ласковыми и мягкими шкурками:

— Пой, Федя, пой!

Да меня, правду сказать, и просить-то особенно не надо было. Пелось как-то само собой. Певал я часто с матушкой моей, она была очень милой домашней песельницей. Голос был простой, деревенский, но приятный. И мы часто голосили с ней разные русские песни, подлаживая голоса. Пелось мне, говорю, само собою, и все, что пело, меня привлекало и радовало.

Катался я как-то зимой на деревянном коньке на площади в Казани. Стояла там великолепная старинная церковь св. Варлаама. Смерз. Хотелось согреться, и с этим мирским намерением я вошел в церковь. Шла вечерня или всенощная. И тут услышал я, как поет хор. В первый раз в жизни я услышал стройный напев, составленный из разных голосов. И пели они не просто в унисон или в терцию, как я пел с моей матерью, а звуки были скомбини-

рованы в отличном гармоническом порядке. (Я бы, конечно, не мог тогда так это понять и объяснить словами, но такое у меня получилось бессловесное впечатление.) Это было для меня изумительно и чудесно. Когда я подошел поближе к клиросу, то я, к моему удивлению, увидел впереди стоящих мальчиков такого же приблизительно возраста, как я сам. Мальчики эти держали перед собою какую-то загадочно разграфленную бумагу и, заглядывая в нее, выводили голосами приятнейшие звуки. Я разинул от удивления рот. Послушал, послушал и, задумчивый, пошел домой.

Поют ровесники, такие же малыши, как я. Почему бы и мне не петь в хору? Может быть, и я бы мог голосом выводить стройные звуки. Надоел я дома этими моими звуками до смерти всем, а главным образом матери. У меня был дискант!

Скоро случай, действительно, помог мне вступить в духовный хор. Какое было острое наслаждение узнать, что есть на свете ноты и что эти ноты пишутся особыми, до тех пор мне неведомыми знаками. И я их одолел! И я мог, заглядывая в чудно разграфленную бумагу, выводить приятные звуки! Не раз, милый Яшка, в эти минуты изменял я душою и тебе, и твоему волшебному балагану, так соблазнительно разрисованному далекими странами и замысловатыми зверями... Может быть, я бы долго еще наслаждался радостями хорового пения, но, на беду мою, я в хоре узнал, что не всегда мальчики поют вместе, что, бывает, иногда в середине песни один какой-нибудь голос поет соло. И я стал стремиться к тому, чтобы получить это соло — как-нибудь, в какой-нибудь пьесе, будь то херувимская или какое-нибудь песнопение Бортнянского,— лишь бы спеть одному, когда все молчат. Но овладеть этим приятным мастерством мне никак не удавалось. Соло-то я получил, но каждый раз, когда наступал момент петь, сердце как-то обрывалось и опускалось ниже своего места от неодолимого страха. Страх отнимал у меня голос и заставлял меня иногда делать ошибки, хотя у меня был слух и музыку я постигал быстро. В такие минуты я с ужасом замечал оскаленные на меня зубы регента, и в следующий раз у меня соло отнимали...

— Осрамился опять!— думал я. И от этого посрамления я все больше и больше приобретал страх, долго меня не покидавший. Уже будучи четырнадцати- или пятнадцатилетним юношей, когда я всеми правдами и неправдами пролезал за кулисы городского театра, я как-то получил чрезвычайно ответственную роль в одно слово: на вопрос, что у тебя в руках?— я должен был ответить: «веревочка». Веревочку я говорил, но таким тишайшим от страха голосом, что не только публика, но и актер, интересовавшийся тем, что у меня в руках, услышать меня никак не мог. Дирекция моя решила, что способностям моим есть досадный лимит. В этом она убедилась окончательно весьма скоро. Мне поручили другую

роль — роль жандарма в какой-то французской детективной веселой комедии с жуликом. От моего страха я так растерялся, что, будучи вытолкнут на сцену, я не произнес ни одного слова. На меня нашел столбняк. Помню только, что если на сцену меня вытолкнули сравнительно деликатно, то со сцены меня вытолкнули уже без всякой деликатности. Все это, однако, не охлаждало моего театрального пыла. Моих заветных мечтаний не убивало. Не отрезвляло моего безумия. В глубине души я все-таки на что-то еще надеялся, хотя сам видел, что человек я к этому делу неспособный.

Скоро я сделал новое театральное открытие. Узнал новый жанр искусства, который долго держал меня в плену. Это была оперетка.

8

В закрытом театре гремела музыка, пели хоры и вперемежку актеры то пели какие-то мелодии и вальсы, то говорили между собою прозу. Тут уж я окончательно дался диву. Вот это, думал я, вещь! И поют, черти проклятые, и говорят, и не боятся, и не запинаются, и не врут, хотя поют в одиночку, и вдвоем, и даже сразу несколько человек, и каждый разные слова. Какие ловкачи! Куда лучше, чем Яшка. Были новы для меня и особенным блеском поражали костюмы. Не просто кафтаны и щегольские сапоги, а богатство сказочное: зеленые и малиновые камзолы, серебряные чешуи, золотые блестки, шпаги, ослепительные перья. Вообще это было в высшей степени благородно. Надо ли говорить о том, как радовался я этому новому постижению сценической красоты. Однако в ближайшее время меня ждал еще более оглушительный сюрприз. В том же самом казанском театре, где у меня так удачно не выходило слово «веревочка», водворилась опера, привезенная знаменитым Петром Михайловичем Медведевым, великолепным российским драматическим актером, режиссером и антрепренером. Была объявлена опера Мейербера «Пророк», причем на афише было напечатано, что на сцене будет настоящий каток. Разумеется, это была сенсационная приманка для казанской публики и в том числе для меня. Действительность вполне оправдала обещание афиши. Представьте себе необыкновенность контраста между африканской температурой зрительного зала и рождественским катком на сцене. Я на моей галерке обливаюсь от жары потом, а на подмостках какие-то персонажи скользят по ледяному кругу (вероятно, просто катались на роликах). Но должен признаться, что первый оперный спектакль, мною услышанный, потряс меня не музыкальным великолепием, не величием темы, не даже сенсационным катком,— вообще, не качествами, обращенными к моему

художественному бескорыстию, а одним побочным обстоятельством весьма низменного эгоистического свойства. На представлении «Пророка» я сделал открытие, ошеломившее меня своей неожиданностью. На сцене я увидал моих товарищей по церковному хору! Их было одиннадцать мальчиков с избранными голосами. Так же, как старшие певцы, они вдруг становились в ряд на авансцене и вместе с оркестром, сопровождаемые палочкой дирижера, которую он держал в руке, облаченной в белую перчатку,— пели:

— Вот идет пророк венчанный...

Насилу дождался я конца спектакля, чтобы выяснить эту поразительную историю.

— Когда это вы успели?— спросил я товарищей.— Как ловко вы научились петь в театре. Отчего же это вы мне не сказали и не взяли с собою?

— Ты опять будешь врать,— ответил мне невозмутимо старший из приятелей.— Ну, а если хочешь, мы возьмем и тебя. Учи.

Он дал мне ноты. Пения было всего несколько тактов. Я, как мог, постарался выучить. Приятель провел меня вскоре за кулисы, готовый посвятить меня в хористы, но, к глубокому моему огорчению, для меня не оказалось лишнего костюма. Так я и остался за кулисами, а все-таки подтягивал хору из-за кулис, чтобы по крайней мере запомнить как можно лучше эту несложную мелодию. Нехорошо радоваться чужой беде, но не скрою, что, когда в одно из представлений мне сказали, что один из хористов заболел и что я могу облачиться в его костюм и выйти вместе с хором на сцену, я соболезновал болящему весьма умеренно.

Я подумал: услышал господь мою молитву!

Подумал я это потому, что, работая в церковном хоре, я не раз, глядя на лик Христа или какого-нибудь святого, шептал:

— Господи, помоги мне когда-нибудь петь в театре...

Я был счастлив всякий раз, когда мне удавалось увидеть какой-нибудь новый жанр сценического представления. После оперы я однажды узнал, что такое симфонический концерт. Я немало удивился зрелищу, не похожему ни на драму, ни на оперетку, ни на оперу. Человек сорок музыкантов, одетых в белые сорочки с черными галстуками, сидели на сцене и играли. Вероятно, Бетховена, Генделя, Гайдна. Но, слушая их с волнением любопытства, я все же думал: может быть, это и хорошо, а оперетка лучше... Лучше не только симфонического оркестра, но даже оперы. В оперетке все было весело. Актеры показывали смешные положения. Музыка была приятная и понятная. Было забавно и то, что актеры поют, поют и вдруг заговорят. А в опере было досадно, что поют такие хорошие певцы, а оркестр мешает мне их слушать...

Первая опера, одержавшая победу над моим вкусом, была

«Фауст» Гуно. В ней была благороднейшая любовь Фауста, была наивная и чистая любовь Зибеля. Эта любовь, конечно, разнилась от той любви, которую я видел в Суконной слободе, но, несмотря на все благородство этих чувств, не они меня поразили и подкупили. В «Фаусте» происходило что-то сверхъестественное — и вот это меня захватило. Вдруг, можете себе представить, из-под полу начали вырываться клубы огня.

— Батюшки, пожар!— подумал я и уж приготовился бежать, как в эту минуту в испугавшем меня клубке огня отчетливо выросла красная фигура. Обозначился кто-то страшный, похожий на человека, с двумя перьями на шляпе, с остроконечной бородкой, с поднятыми кверху усами и со страшными бровями, которые концами своими подымались кверху выше ушей!

Я оцепенел и от страха не мог сдвинуться с места. Но я совершенно был уничтожен, когда из-под этих бровей мелькнул красный огонь. Всякий раз, когда этот человек мигал, из глаз его сыпались огненные искры.

— Господи Иисусе Христе,— черт!— подумал я и в душе перекрестился. Впоследствии я узнал, что этот потрясающий эффект достигается тем, что на верхние веки наклеивается кусок фольги. Но в то время тайна фольги была мне недоступна, и во мне зародилась особая театральная мистика.

— Вот этого,— думал я с огорчением,— мне уже не достигнуть никогда. Надо родиться таким специальным существом.

Явление это меня чрезвычайно волновало, и в театральном буфете, видя этого самого человека выпивающим рюмку водки и закусывающим брусникой, я заглядывал ему в глаза и все старался обнаружить в них залежи огненных искр. Но, как ни протирал я себе глаз, эти искры заметить я не мог.

— И то сказать,— рассуждал я,— он же в буфете в темном пиджаке, даже галстук у него не красный. Вероятно, он как-то особенно заряжает себя искрами, когда выходит на сцену...

Мне уже было тогда лет пятнадцать, от природы я был не очень глуп, и я вероятно, мог бы уже и тогда понять, в чем дело. Но я был застенчив: приблизиться к этим богам, творящим на сцене чудеса, мне было жутковато, и никак не мог я рискнуть зайти в уборную какого-нибудь первого актера взглянуть, как он гримируется. Это было страшно. А просто спросить парикмахера, который объяснил бы мне, как это делается, я не догадался. Да и не хотелось мне, откровенно говоря, слишком вдумываться: я был очарован — чего же больше! Удивительный трюк поглотил весь мой энтузиазм. Я уже не вникал в то, хорошая ли это музыка, хороший ли это актер, и даже сюжет «Фауста» менее меня интересовал, а вот искры в глазах казались мне самым великим, что может быть в искусстве.

В это приблизительно время я впервые поставил себе вопрос о том, что такое театр, и должен признаться, что мысль о том, что театр нечто серьезное, нечто высокое в духовном смысле, мне не приходила в голову. Я обобщил все мои театральные впечатления в один неоспоримый для меня вывод. Театр — развлечение — более сложная забава, чем Яшкин балаган, но все же только забава. И опера? И опера. И симфонический концерт? И симфонический концерт. Какая же между ними разница? А та, что оперетка развлечение более легкое и более приятное.

С этим чувством я лет семнадцати от роду впервые поступил профессиональным хористом, по контракту и с жалованием, в уфимскую оперетку. Жил я у прачки, в маленькой и грязной подвальной комнатке, окно которой выходило прямо на тротуар. На моем горизонте мелькали ноги прохожих и разгуливали озабоченные куры. Кровать мне заменяли деревянные козлы, на которых был постлан старый жидкий матрац, набитый не то соломой, не то сеном. Белья постельного что-то не припомню, но одеяло, из пестрых лоскутков сшитое, точно было. В углу комнаты на стенке висело кривое зеркальце, и все оно было засижено мухами. На мои 20 рублей жалованья в месяц это была жизнь достаточно роскошная. И хотя я думал, что театр только развлечение, было у меня гордое и радостное чувство какого-то благородного служения — служения искусству. Я очень всерьез принимал мою сценическую работу, поочередно одеваясь и гримируясь то под испанца, то под пейзана...

Эти две разновидности человеческой породы исчерпывали в то время всю гамму моего репертуара. Но, по-видимому, и в скромном амплуа хориста я успел выказать мою природную музыкальность и недурные голосовые средства. Когда однажды один из баритонов труппы внезапно, накануне спектакля, почему-то отказался от роли Стольника в опере Монюшко «Галька», а заменить его в труппе было некем, то антрепренер Семенов-Самарский обратился ко мне — не соглашусь ли я спеть эту партию. Несмотря на мою крайнюю застенчивость, я согласился. Это было слишком соблазнительно: первая в жизни серьезная роль. Я быстро разучил партию и выступил.

Несмотря на печальный инцидент в этом спектакле (я сел на сцене мимо стула), Семенов-Самарский все же был растроган и моим пением, и добросовестным желанием изобразить нечто похожее на польского магната. Он прибавил мне к жалованию 5 рублей и стал также поручать мне другие роли. Я до сих пор суеверно думаю: хороший признак новичку в первом спектакле на сцене при публике сесть мимо стула. Всю последующую карьеру я, однако, зорко следил за креслом и опасался не только сесть мимо, но и садиться в кресло другого...

В этот первый мой сезон я спел еще Фернандо в «Трубадуре» и Неизвестного в «Аскольдовой могиле».

Успех окончательно укрепил мое решение посвятить себя театру. Я стал подумывать, как мне перебраться в Москву. Но когда сезон, в «художественном» отношении протекавший столь благоприятно, закончился, то деньжонок в кармане на путешествие у меня оказалось маловато. В Москву я не попал. Да и местная интеллигенция, аплодировавшая мне в течение сезона, заинтересовалась моими способностями, вероятно, потому, что я был крайне молод, и уговаривала меня остаться в Уфе. Обещали послать меня в Москву учиться в консерватории, а пока что дали место в земской управе. Но каково с возвышенными чувствами сидеть за бухгалтерским столом, переписывать бесконечные цифры недоимок местного населения! И однажды ночью, как Аркашка Островского в «Лесе», я тайно убежал из Уфы.

Для меня начались трудные мытарства, метание от одной распадавшейся труппы к другой, от малороссийских комедий и водевилей к французской оперетке. С концертным репертуаром, состоявшим из трех номеров: «О поле, поле!», «Чуют правду» и романса Козлова «Когда б я знал»,— концертировать и думать нельзя было. Наконец, я попал в крайнюю бедность и в то бродяжничество по Кавказу, о котором я рассказывал подробно в первой моей книге. Случай привел меня в Тифлис — город, оказавшийся для меня чудодейственным.

9

Летом 1892 года я служил писцом в бухгалтерском отделении Закавказской железной дороги. Эту работу, спасшую меня от бездомности и голода, я получил с большим трудом и ею так дорожил, что мои мечты о театре временно как будто обескровились. Только люди, подобно мне испытавшие крайнюю степень нищеты, поймут, как это могло случиться. Театр был моей глубочайшей страстью с самого детства, единственной красивой мечтой дней моего отрочества; в Уфе я уже вдохнул пыль кулис, уже узнал завлекающий гул зала перед поднятием занавеса и, главное, свет рампы, хотя в то время она состояла всего из двенадцати керосиновых ламп (лампы «молния»). В том, что у меня хороший голос и музыкальные способности, я сомневаться не мог,— однако, когда изголодавшийся во мне молодой зверь дорвался до пищи, до простых щей и хлеба, до конуры, в которой можно было укрыться от холода и дождя,— то мне уже было боязно двинуться, и я, всеми зубами крепко уцепившись за временное мизерное мое «благополучие», сидел смирно. Не знаю, долго ли выдержал бы я

это «буржуазное» подвижничество: может быть, оно все равно мне надоело бы, моя бурлацкая натура вновь запросилась бы на волю, как это уже случилось со мной в Уфе, и опять побежал бы я, куда глаза глядят — гнаться за театральными призраками... Но на этот раз толчок, выведший меня из апатии и снова бросивший меня на артистический путь, пришел не изнутри, а извне. Сослуживцы по кавказской бухгалтерии, услышав мой голос, настойчиво стали меня уговаривать пойти дать себя послушать некоему Усатову, профессору пения в Тифлисе. Отнекивался долго, колебался и — пошел.

Дмитрий Андреевич Усатов был тенором Московского Большого театра и в то время с большим успехом, будучи отличным певцом и музыкантом, преподавал в Тифлисе пение. Он меня выслушал и с порывом настоящего артиста, любящего свое дело, сразу меня горячо поощрил. Он не только даром стал учить, но еще и поддерживал меня материально. Этот превосходный человек и учитель сыграл в моей артистической судьбе огромную роль. С этой встречи с Усатовым начинается моя сознательная художественная жизнь. В то время, правда, я еще не вполне отдавал себе отчет в том, что было положительного в преподавании Усатова, но его влияния все же действовали на меня уже тогда. Он пробудил во мне первые серьезные мысли о театре, научил чувствовать характер различных музыкальных произведений, утончил мой вкус и — что я в течение всей моей карьеры считал и до сих пор считаю драгоценным — наглядно обучил *музыкальному* восприятию и *музыкальному* выражению исполняемых пьес.

Конечно, Усатов учил и тому, чему вообще учат профессора пения. Он говорил нам эти знаменитые в классах пения мистические слова: «опирайте на грудь», «не делайте ключичного дыхания», «упирайте в зубы», «голос давайте в маску». То есть учил техническому господству над голосовым инструментом. Звук должен умело и компактно опираться на дыхание, как смычок должен умело и компактно прикасаться к струне, скажем, виолончели, и по ней свободно двигаться. Точно так же, как смычок, задевая струну, не всегда порождает только один протяжный звук, а благодаря необыкновенной своей подвижности на всех четырех струнах инструмента вызывает и подвижные звуки,— точно так же и голос, соприкасаясь с умелым дыханием, должен уметь рождать разнообразные звуки в легком движении. Нота, выходящая из-под смычка или из-под пальца музыканта, будет ли она протяжной или подвижной, должна быть каждая слышна в одинаковой степени. И это же непременно обязательно для нот человеческого голоса. Так что уметь «опирать на грудь», «держать голос в маске» и т. п. значит уметь правильно водить смычком по стру-

не — дыханием по голосовым связкам, и это, конечно, необходимо. Но не одной только технике кантиленного пения учил Усатов, и этим именно он так выгодно отличался от большинства тогдашних да и нынешних учителей пения.

Ведь все это очень хорошо — «держать голос в маске», «упирать в зубы» и т. п., но как овладеть этим грудным, ключичным или животным дыханием — диафрагмой, — чтобы уметь звуком изобразить ту или другую музыкальную ситуацию, настроение того или другого персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию? Я разумею интонацию не музыкальную, то есть держание такой-то ноты, а *окраску* голоса, который ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета. Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: «я тебя люблю» и «я тебя ненавижу». Будет непременно особая в каждом случае интонация, то есть та *краска,* о которой я говорю. Значит, техника, школа кантиленного пения и само это кантиленное пение еще не все, что настоящему певцу-артисту нужно. Усатов наглядно объяснял это на примерах.

Собрав нас, своих учеников, Усатов садился за фортепьяно и разыгрывая разные пьесы, объяснял разницу между какой-нибудь оперой итальянской школы и какой-нибудь типичной русской оперой. Он, вероятно, не отрицал положительных сторон итальянской музыки, но говорил, что в ней преобладает легкая, общедоступная мелодичность. Это, говорил он, как будто написано для музыкально одаренной массы, которая, прослушав оперу и усвоив ее, будет в веселый или грустный час жизни напевать ее приятные мелодии. Другое дело — музыка русская, например, Мусоргского. Она тоже не лишена мелодии, но мелодия эта совсем иного стиля. Она характеризует быт, выражает драму, говорит о любви и ненависти гораздо более вдумчиво и глубоко. Возьмите, говорил он, «Риголетто». Прекрасная музыка, легкая, мелодичная и в то же время как будто характеризующая персонажи. Но характеристики все же остаются поверхностными, исключительно лирическими. (И он играл и пел нам «Риголетто») — А теперь, господа, послушайте Мусоргского. Этот композитор музыкальными средствами ***психологически*** изображает каждого из своих персонажей. Вот у Мусоргского в «Борисе Годунове» два голоса в хоре, две коротеньких, как будто незначительных музыкальных фразы.

— Митюх, а Митюх, чаво орем?

Митюх отвечает:

— Вона — почем я знаю?

И в музыкальном изображении вы ясно и определенно видите физиономию этих двух парней. Вы видите: один из них резонер с красным носом, любящий выпить и имеющий сипловатый голос, а в другом вы чувствуете простака.

Усатов пел эти два голоса и затем говорил:

— Обратите внимание, как музыка может действовать на ваше воображение. Вы видите, как красноречиво и характерно может быть молчание, пауза.

К сожалению, не все ученики, слушавшие Усатова, понимали и чувствовали то, о чем Усатов говорит. Ни сами авторы, которых нам представляли в характерных образах, ни их замечательный толкователь не могли двинуть воображение тифлисских учеников. Я думаю, что класс оставался равнодушен к показательным лекциям Усатова. Вероятно, и я, по молодости лет и недостатку образования, не много усваивал тогда из того, что с таким горячим убеждением говорил учитель. Но его учение западало мне глубоко в душу. Я прежде всего стал понимать, что мое увлечение уфимским искусством, как и то счастье, которое оно мне давало, были весьма легковесны. Я начал чувствовать, что настоящее искусство вещь очень трудная. И я вдруг сильно приуныл:

— Куда же мне с суконным рылом в калашный ряд,— думал я.— Где же мне? Чем это я такой артист? И кто сказал, что я артист? Это все я сам выдумал.

Но в то же время я все больше и больше стал интересоваться Мусоргским. Что это за странный человек? То, что играл и пел Усатов из Мусоргского, ударяло меня по душе со страшной силой. Чувствовал я в этом что-то необыкновенно близкое мне, родное. Помимо всяких теорий Усатова, Мусоргский бил мне в нос густой настойкой из пахучих родных трав. Чувствовал я, что вот это, действительно, русское. Я это понимал.

А мои сверстники и соученики — басы, тенора, сопрано — между тем говорили мне:

— Не слушай. Хорошо, конечно, поет наш Дмитрий Андреевич Усатов, может быть, все это и правда, а все-таки «La donna e mobile»* — это как раз для певцов; а Мусоргский со своими Варлаамами и Митюхами есть не что иное, как смертельный яд для голоса и пения.

Меня как бы разрубили пополам, и мне трудно было уяснить себе, в какой половине моего разрубленного я больше весу. Сомнение меня часто мучило до бессонницы.

«La donna e mobile»?

или

* Первые слова песенки герцога из оперы Верди «Риголетто».

«Как во городе во Казани»?

Но что-то во мне, помимо сознания, тянулось к Мусоргскому. Когда вскоре мне удалось поступить в Тифлисскую казенную оперу, приобрести в городе известную популярность и сделаться желанным участником благотворительных и иных концертов,— я все чаще и чаще стал исполнять на эстраде вещи Мусоргского. Публика их не любила, но, видимо, прощала их мне за мой голос. Я занял в театре известное положение, хоть мне было всего двадцать лет; я уже пел Мельника в «Русалке», Мефистофеля в «Фаусте», Тонио в «Паяцах» и весь басовый репертуар труппы. Уроки Усатова даром для меня не прошли. Я смутно стремился к чему-то новому, но к чему именно, я еще сам не знал. Более того, я еще всецело жил оперным шаблоном и был еще очень далек от роли оперного «революционера». Я еще сильно увлекался бутафорскими эффектами. Мой первый Мефистофель в Тифлисской опере (1893) еще не брезгал фольгой и метал из глаз огненные искры.

10

Успешный сезон в Тифлисской опере меня весьма окрылил. Обо мне заговорили, как о певце, подающем надежды. Теперь мечта о поездке в столицу приобретала определенный практический смысл. Я имел некоторое основание надеяться, что смогу там устроиться. За сезон я успел скопить небольшую сумму денег, достаточную на то, чтобы добраться до Москвы. В Москве я с удовольствием убедился, что моя работа в Тифлисе не прошла незамеченной для театральных профессионалов столицы. Приглашение меня известным в то время антрепренером Лентовским в его труппу для летнего сезона оперы в петербургской «Аркадии» сулило мне как будто удачное начало столичной карьеры. Но эта надежда не оправдалась. И в художественном и в материальном отношениях антреприза Лентовского не дала мне ничего, кроме досадных разочарований. Мне суждено было обратить на себя внимание петербургской публики зимой этого же года в частной опере, приютившейся в удивительно неуютном, но хорошо посещаемом публикой Панаевском театре на Адмиралтейской набережной. В этом оперном товариществе господствовал весь тот репертуар, который давался для публики, мелодически настроенной, а главное, что привлекало,— Мейербер. Мне выпало петь Бертрама в «Роберте-Дьяволе». При всем моем уважении к эффектному и блестящему мастерству Мейербера, не могу, однако, не заметить, что персонажи этой его оперы чрезвычайно условны. Материала для живого актерского творчества они дают мало. Тем

не менее именно в роли Бертрама мне удалось чем-то сильно привлечь к себе публику. Не только молодой голос мой ей очень полюбился — ценители пения находили в нем какие-то особые, непривычные тембры,— но и в игре моей публике почудилось нечто оригинальное, а между тем я драматизировал Бертрама, кажется, шаблонно, хотя этой странной фигуре я будто бы придавал не совсем оперную убедительность. В обществе обо мне заговорили, как о певце, которого *надо* послушать. Это граничило уже с зарождающейся славой. Признаком большого успеха явилось то, что меня стали приглашать в кое-какие светские салоны. Мое первое появление в одном из таких салонов, кстати сказать, возбудило во мне сомнение в подлинной воспитанности так называемых людей света. Фрак, не на меня сшитый, сидел на мне, вероятно, не совсем безукоризненно, манеры у меня были застенчиво-угловатые, и за спиной я в салоне слышал по своему адресу смешки людей, понимавших, очевидно, толк в портновском деле и в хороших манерах...

В Петербурге жил тогда замечательный человек, Тертий Иванович Филиппов. Занимая министерский пост государственного контролера, он свои досуги страстно посвящал музыке и хоровому русскому пению. Его домашние вечера в столице славились — певцы считали честью участвовать в них. И эта честь, совершенно неожиданно, выпала на мою долю почти в самом начале моего петербургского сезона, благодаря моим друзьям бар. Стюартам. 4 января 1895 года у Т. И. Филиппова состоялся большой вечер. Пели на нем все большие знаменитости. Играл на рояле маленький мальчик, только что приехавший в столицу. Это был Иосиф Гофман, будущая великая знаменитость. Выступала и изумительная сказительница народных русских былин — крестьянка Федосова. И вот между замечательным вундеркиндом и не менее замечательной старухой выступил и я, юный новичок-певец. Я спел арию Сусанина из «Жизни за царя». В публике присутствовала сестра Глинки, г-жа Л. И. Шестакова, оказавшая мне после моего выступления самое лестное внимание. Этот вечер сыграл большую роль в моей судьбе. Т. И. Филиппов имел большой вес в столице не только как сановник, но и как серьезный ценитель пения. Выступление мое в его доме произвело известное впечатление, и слух о моих успехах проник в императорский театр. Дирекция предложила мне закрытый дебют, который скоро состоялся, а 1 февраля Дирекция уже подписала со мной контракт. Мои первые выступления назначены были весною. Менее чем через год после приезда в Петербург я, таким образом, достиг предельной мечты всякого певца. Я сделался артистом императорских театров. Мне был 21 год.

Императорские театры, о которых мне придется сказать немало отрицательного, несомненно имели своеобразное величие. Россия могла не без основания ими гордиться. Оно и не мудрено, потому что антрепренером этих театров был не кто иной, как российский император. И это, конечно, не то, что американский миллионер-меценат, английский сюбскрайбер или французский коммандитер. Величие российского императора — хотя он, может быть, и не думал никогда о театрах — даже через бюрократию отражалось на всем ведении дела.

Прежде всего актеры и вообще все работники и слуги императорских театров были хорошо обеспечены. Актер получал широкую возможность спокойно жить, думать и работать. Постановки опер и балета были грандиозны. Там не считали грошей, тратили широко. Костюмы и декорации были делаемы так великолепно — особенно в Мариинском театре,— что частному предпринимателю это и присниться не могло.

Может быть, императорская опера и не могла похвастаться плеядами исключительных певцов и певиц в одну и ту же пору, но все же наши российские певцы и певицы насчитывали в своих рядах первоклассных представителей вокального искусства. На особенной высоте в смысле артистических сил стояли императорские драматические театры, действительно блиставшие плеядой изумительных актеров, живших в одно и то же время. На очень большой высоте стоял императорский балет.

Наряду с театрами существовали славные императорские консерватории в Петербурге и Москве с многочисленными отделениями в провинции, питавшие оперную русскую сцену хорошо подготовленными артистами, и в особенности музыкантами.

Существовали и императорские драматические школы. Но исключительно богато была поставлена императорская балетная школа. Мальчики и девочки, в нежном возрасте принимаемые в специальные балетные школы, жили в них все интернами и, помимо специального балетного курса, проходили в самих стенах этих школ еще и общеобразовательный курс по полной гимназической программе.

В какой другой стране на свете существуют столь великолепно поставленные учреждения? В России же они учреждены более ста лет тому назад. Неудивительно, что никакие другие страны не могут конкурировать с Россией в области художественного воспитания актера.

Бывали и у нас, конечно, плохие спектакли — плохо пели или плохо играли,— но без этого не проживешь.

То артистическое убожество, которое приходится иногда ви-

деть в серьезных первоклассных европейских и американских театрах, на императорской сцене просто было немыслимо. Оно, впрочем, редко встречалось даже в среднем провинциальном русском театре... Вот почему, когда в Европе слышишь первоклассного скрипача, пианиста или певца, видишь замечательного актера, танцора или танцовщицу, то это очень часто артисты русского воспитания.

Мне неприятно, что только что сказанное звучит как бы бахвальством. Эта непривлекательная черта присуща, к сожалению, русскому человеку — любит он не в меру похвастаться своим. Но у меня к этому нет склонности. Я просто утверждаю факты, как они есть.

Понятно, с каким энтузиазмом, с какой верой я вступил в этот заветный рай, каким мне представлялся Мариинский театр. Здесь — мечталось мне — я разовью и укреплю дарованные мне богом силы. Здесь я найду спокойную свободу и подлинное искусство. Передо мною, воистину, расстилался в мечтах млечный путь театра.

12

Мариинский театр в новом басе не нуждался. В труппе было, кажется, целых десять басов[79]. Так что приглашение меня в труппу нельзя было считать техническим. Оно могло быть оправдано только художественной заботой о развитии молодого таланта, каким меня, очевидно, признавали. Я думаю, что оно по существу так и было. Не нужен был труппе бас, но был желателен новый свежий артист, которого желали поощрить в интересах искусства вообще, и Мариинского театра в частности. Естественно, что я имел основание и право надеяться, что на знаменитой сцене Мариинского театра я найду и серьезное внимание к моей артистической индивидуальности, и разумное художественное руководство, и, наконец, просто интересную работу. К глубокому моему отчаянию, я очень скоро убедился, что в этом мнимом раю больше змей, чем яблок. Я столкнулся с явлением, которое заглушало всякое оригинальное стремление, мертвило все живое,— с бюрократической рутиной. Господству этого чиновничьего шаблона, а не чьей-нибудь злой воле, я приписываю решительный неуспех моей первой попытки работать на императорской сцене.

Что мне прежде всего бросилось в глаза на первых же порах моего вступления в Мариинский театр, это то, что управителями труппы являются вовсе не наиболее талантливые артисты, как я себе наивно это представлял, а какие-то странные люди с бородами и без бород, в вицмундирах с золотыми пуговицами и с синими бархатными воротниками. Чиновники. А те боги, в среду кото-

рых я благоговейно и с чувством счастья вступил, были в своем большинстве людьми, которые пели на все голоса одно и то же слово: «слушаюсь!» Я долго не мог сообразить, в чем тут дело. Я не знал, как мне быть. Почувствовать ли обиду, или согласиться с положением вещей, войти в круг и быть, как все. Может быть, думал я, этот порядок как раз и необходим для того, чтобы открывшийся мне рай мог существовать. Актеры — люди, служащие по контракту: надо же, чтобы они слушались своих хозяев. А хозяева-то уж, наверное, заботятся о правильном уходе за древом познания и древом жизни нашего рая. Но один странный случай скоро дал мне понять, что чиновные хозяева представляют в театре исключительно *принцип власти,* которому подчиняют все другие соображения, в том числе и художественные.

В театре разучивали новую оперу Н. А. Римского-Корсакова «Ночь под Рождество» — по Гоголю. Мне была в этой опере поручена маленькая роль Панаса. Тут я в первый раз встретился с Римским-Корсаковым. Этот музыкальный волшебник произвел на меня впечатление очень скромного и застенчивого человека. Он имел старомодный вид. Темная борода росла, как хотела, прикрывая небрежный черный галстучек. Он был одет в черный сюртук старинного покроя, и карманы брюк были по-старинному расположены горизонтально. На носу он носил две пары очков — одну над другой. Глубокая складка между бровей казалась мне скорбной. Был он чрезвычайно молчалив. Приходил, как мы все, в партер и то садился ближе к дирижеру Направнику, то отходил в сторонку и садился на скамеечку, молча и внимательно наблюдая за репетицией.

Почти на каждой репетиции Направник обращался к композитору с каким-нибудь замечанием и говорил:

— Я думаю, Николай Андреевич, что этот акт имеет много длиннот, и я вам рекомендую его сократить.

Смущенный Римский-Корсаков вставал, озабоченно подходил к дирижерскому пюпитру и дребезжащим баском в нос виновато говорил:

— По совести говоря, не нахожу в этом акте длиннот.

И робко пояснял:

— Конструкция всей пьесы требует, чтобы именно тут было выражено музыкально то, что служит *основанием* дальнейшего действия.

Методически холодный голос Направника отвечал ему с педантическим чешским акцентом:

— Может быть, вы и правы, но эта ваша личная любовь к собственному произведению. Но нужно же думать и о публике. Из моего *длинного* опыта я замечаю, что тщательная разработка композиторами их произведений затягивает спектакль и утомляет

публику. Я это говорю потому, что имею к вам настоящую симпатию. Надо сократить.

Все это, может быть, и так, но последним и решающим аргументом в этих спорах неизменно являлась ссылка на то, что:

— Директор Всеволожский решительно восстает против длиннот *русских композиторов.*

И тут я уже понимал, что, как бы ни симпатизировал Направник Римскому-Корсакову, с одной стороны, как бы ни был художественно прав композитор, с другой,— решает вопрос не симпатия и не авторитет гения, а личный вкус директора — самого большого из чиновников, который не выносит «длиннот русских композиторов».

Но не только русских «длиннот» не выносил И. А. Всеволожский — он не выносил русской музыки вообще. Об этом я узнал из самого авторитетного источника, когда в первый раз на Мариинской сцене играл роль Сусанина в «Жизни за царя». Костюм этого крепкого северного русского мужика, принесенный мне заведующим гардеробом, представлял собою нечто похожее на sortie de bal*. Вместо лаптей принесли красные сафьяновые сапоги.

Когда я сказал гардеробщику:

— Не полагалось бы, батюшка мой, Сусанина играть в таком костюме; это ведь неправда,— заведующий гардеробом посмотрел на меня, как на человека, упавшего с луны, и заявил:

— Наш директор терпеть не может все эти русские представления. О лаптях и не помышляйте. Наш директор говорит, что когда представляют русскую оперу, то на сцене отвратительно пахнет щами и гречневой кашей. Как только начинают играть русскую увертюру, самый воздух в театре пропитывается перегаром водки...

Щи, гречневая каша и перегар водки — ничего, кроме этого, бюрократическая рутина не чувствовала в той новой русской музыке, которой суждено было вскоре завоевать весь мир. Рутина эта, прежде всего, мешала обновлению репертуара, торжеству тех замечательных русских композиторов, с творениями которых тайной связью была связана, по-видимому, вся моя художественная судьба и артистическая будущность. Хотя я еще не был тверд в моих *взглядах* на искусство и раздвоение между «La donna e mobile» и Мусоргским еще давало мне себя чувствовать,— инстинкт все же определенно толкал меня в сторону Мусоргского. И, к большому моему смущению, замечал я, что и столицы относятся к этому композитору не лучше Тифлиса. Очень хорошо помню, как однажды, за ужином после концерта, на котором я пел музы-

* — костюм для бала (фр).

кальную сатиру Мусоргского «Раешиик», одии очеиь видный музыкаит, профессор Московской консерватории, сказал мие ие без язвительности:

— Скажите мне, Шаляпни, отчего это вам иравнтся петь в коицертах какие-то третьестепеииые фельетоны нз «Московского листка»?

Этого же мнения держалнсь н влнятельные музыкальиые критнки. Мие вспомиились советы: «опирайте на грудь», «держите голос в маске», «не делайте ключичного дыхання», н я думал — так иеужели же в этом вся суть искусства?

13

Бюрократнческая рутииа сказалась и иа моей личиой судьбе в театре. Возлагая иа меня иадежды, Дирекция добросовестио желала дать мие возможность показать себя. Но при этом совершенно ие соображала художествеииой стороиы дела. Надо дать Шаляпииу ответствеииую роль. Какую? Большую. Роль, которая по графику зиачнтся за номером первым. Подходнт лн она певцу, по снлам ли оиа ему, ие окажется ли она для него коварным даром, об этом, коиечио, ие думали.

И вот что произошло.

Самым зиамеиитым исполиителем роли Руслана в гениальной опере Глннкн «Руслаи н Людмила» считался иа Марииской сцене бас Мельииков. С его уходом нз театра на пеисию незадолго до моего поступлеиия в труппу эта роль осталась, так сказать, вакантной. Мельиикова иикто нз басов Марииской сцены ие мог замеиить. Пробовали все, и все провалилнсь. Исключительно трудная роль оказалась нм ие под снлу. После Мельиикова все нсполнители Руслана оказались теиями.

Когда меня иадо было впервые представить публике Марнинского театра, главный режнссер, Геннадий Петрович Кондратьев, позвал меия и спросил:

— Руслаиа роль знаешь? (Он всем говорил «ты».)

Кое-что я зиал нз этой оперы, ио все же я ответил:

— Нет, роли я ие зиаю.

Подумал Коидратьев и сказал:

— Есть две иедели сроку, если хочешь эту роль сыграть в свой первый спектакль. Можешь в две недели одолеть?

В русских провиициальиых операх певцам приходится сплошь н рядом выучнвать роль буквальио в два часа. Это уж такой правильный образ ведеиия дела —«спасать положение». Приходилось делать это и мне в Тифлисе. Я более или меиее успешио выучивал механически роль, выработав особые приемы запомииаиия, и за-

труднений, от которых опускались бы руки, при этом не встречал. Я вспомнил Тифлис и ответил:

— В две недели? Еще бы! Как же нет? Конечно.

Я принялся заучивать роль, как заучивал роль в Тифлисе — для «спасения положения». Но как только начались репетиции, я понял, что две недели срок слишком малый для того, чтобы действительно сыграть роль Руслана. Отказаться было поздно — неловко, даже стыдно. Я старался, как мог, подготовиться, хотя бы только формально, то есть не врать в самой линии музыки.

Настал вечер спектакля. Я оделся, загримировался по старому трафарету и на ватных от страха ногах вышел на сцену, на которой недавно еще звучал в роли Руслана голос Мельникова. Я до сих пор волнуюсь на сцене, даже когда пою роль в сотый раз, а тут к обычному волнению прибавилось еще волнение от сомнения, смогу ли по крайней мере не наврать. Конечно, поглощенный одной мыслью «не наврать!»— я играл и спел Руслана так, как если бы мне на святках пришлось нарядиться в какой-нибудь никогда не надеванный и мудреный маскарадный костюм.

Спектакль я пропел, но впечатление от меня у публики получилось скверное. Мне несколько дней после спектакля было просто совестно ходить по улицам и приходить в театр.

Но нет худа без добра. У начинающего артиста, в какой бы области он ни работал, есть очень опасные враги — домашние поклонники, которые настойчивыми голосами говорят ему об его необыкновенном таланте. Внешний блеск первых успехов, приятные слова друзей, пришедших за кулисы поздравить, цветы и восторженные барышни тушат настоящее горение и при этом еще мешают чувствовать чад головешек и копоть. Молодой человек теряет линию собственной оценки и начинает радоваться тому, что он представляет собой в искусстве нечто замечательное. Если в глубине души, оставшись ночью наедине с собою и со своей совестью, он и усомнится в своей исключительной ценности, то на другой же день какой-нибудь другой чудной доброжелатель вольет ему в душу новый бокал шампанского. Молодой артист снова опьянен и забыл то, что ему думалось прошлой ночью.

Сделала из моего неуспеха выводы и Дирекция, но опять-таки весьма рутинно. Раз я не справился с труднейшей ролью Руслана, то я перечисляюсь в рядовые члены труппы и в отношении меня начинают автоматически действовать неумолимые законы канцелярии. А люди с почтенными бородами и в вицмундирах привыкли в своих канцеляриях составлять табели о рангах по возрастному признаку. Такой-то прослужил пятнадцать лет — ему один почет, другой прослужил двадцать пять лет — ему почет другой. «Выслуга лет». Мне же было всего 21 год, и при распределении ролей об этом твердо помнили. Было очевидно, что певец, которо-

му сорок лет, имеет больше «права» на ту или другую роль, чем безусый молодой парень. Основная моя работа в театре свелась поэтому главным образом к исполнению ролей: Судьи в «Вертере», кн. Верейского в «Дубровском», Панаса в «Ночи под Рождество», лейтенанта Цуниги в «Кармен». Не должен артист пренебрегать маленькими ролями, если они художественно интересны. Но молодая сила, буйно во мне бродившая, томила и мучила меня в этом фактическом бездействии. Дирекция же привыкла к мысли, что я артист на малые роли. Может быть, это было бы еще не так вредно для меня, если бы время от времени Дирекция вдруг не вспоминала, что на меня возлагали надежды и что надо как-нибудь Шаляпину дать возможность снова попробовать свои силы. И вот эти именно порывы внимания чуть-чуть окончательно меня не погубили как артиста — и в глазах публики, и в собственных моих глазах. Мне, действительно, через некоторое время поручили другую большую роль, но она не только не дала мне разумной возможности проявить мои способности и выдвинуться, но решительно отбросила меня в ряды молодых певцов, созданных для того, чтобы петь в «Кармен» лейтенанта Цунигу. Мне дали сыграть роль графа Робинзона в опере «Тайный брак» итальянца Чимарозы. Как я теперь понимаю, опера эта прелестная. В музыке Чимарозы отражены тонкое изящество и жеманная грация конца XVIII века. «Тайный брак» никак нельзя было давать парадно, большим спектаклем, со всей пышностью, на которую была способна императорская сцена. Она требовала интимной стильной постановки и столь же особенного стильного исполнения. Роль графа Робинзона не соответствовала ни слабому в то время музыкальному моему развитию, ни природным моим тяготениям. Не имели успеха ни опера, ни я.

Я благодарю бога за эти первые неуспехи. Они отрезвили меня один раз на всю жизнь. Они вышибли из меня самоуверенность, которую во мне усердно поддерживали домашние поклонники. Урок, который я извлек из этого неуспеха, практически сводился к тому, что я окончательно понял недостаточность механической выучки той или другой роли. Как пуганая ворона боится куста, так и я стал бояться в моей работе беззаботной торопливости и легкомысленной поспешности. Много раз впоследствии мне очень хотелось спеть Руслана. Несколько раз у себя дома, бывало, уже принимался за роль, но когда приходило к серьезному моменту: «я играю», то я каждый раз находил сотни причин уклониться от нее. Я чувствовал, что в этой роли что-то мне не дается. Не могу до сих пор объяснить, что именно. Я понял навсегда, что для того, чтобы роль уродилась здоровой, надо долго-долго проносить ее под сердцем (если не в самом сердце) — до тех пор, пока она не заживет полной жизнью.

После «Секретной свадьбы»[80] мои шансы в Мариинском театре сильно упали. Мне кажется, что начальство уже готовилось ставить крест на мне. Ничего, дескать, из Шаляпина не выйдет. Ну, да — хороший голос, но в серьезных ролях или проваливается, как в Руслане и Робинзоне, или же чего-то уж больно кривляется. Так именно говорили: «кривляюсь».

Из чувства справедливости должен сказать, что, пожалуй, доля правоты в этом упреке была. Конечно, я не кривлялся. Если бы то, что они принимали за кривлянье, было им в действительности, из меня едва ли что-нибудь вышло бы. Так бы и остался я на всю жизнь «кривлякой», то есть актером фальшивым, никуда не годным горбуном, которого одна могила исправит. А было, вероятно, вот что. Уже в то время я чувствовал инстинктивное отвращение к оперному шаблону. Так как сам выступал я не очень часто, то у меня было много свободных вечеров. Я приходил в партер, садился, смотрел и слушал наши спектакли. И все мне делалось заметнее, что во всей постановке оперного дела есть какая-то глубокая фальшь. Богато, пышно обставлен спектакль — шелк и бархат настоящие, и позолоты много, а странное дело: чувствуется лакированное убожество. Эффектно жестикулируют и хорошими, звучными голосами поют певцы и певицы, безукоризненно держа «голос в маске» и уверенно «опираясь на грудь», а все как-то мертво или игрушечно-приторно. И вот, когда мне случалось изредка — два-три раза за весь сезон — исполнять роли, которые впоследствии стали моими «коронными» ролями, как, например, Мефистофеля в «Фаусте» и кн. Галицкого в «Князе Игоре», то, стремясь уйти от тошного шаблона, но не умея делать по-настоящему хорошо, я бессознательно впадал в некоторый гротеск. Я, что называется, «искал» мою линию, и не легко, конечно, это мне давалось. Избегая шаблонный жест, я, может быть, делал жест странный, угловатый.

Приблизительно точно так же обстояло у меня дело с Мусоргским, которому я упорно не изменял, исполняя его вещи на всех концертах, в которых я выступал. Я пел его романсы и песни по всем правилам кантиленного искусства — давал реберное дыхание, держал голос в маске и вообще вел себя, как вполне порядочный певец, а Мусоргский выходил у меня тускло. В особенности огорчало меня неумение справиться с «Блохой»— не выходила она у меня до такой степени, что я еще долгое время не решался петь ее публично.

Сезон мой в Мариинском театре подходил к концу, а я ничего еще не «свершил». С печалью я глядел на близкий закат бесплодного сезона. Я был близок к малодушной потере веры в мое даро-

вание. Как вдруг, в самый последний день сезона, товарищ по сцене — *истинный* товарищ, каких в жизни встречаешь, к сожалению, слишком редко,— доставил мне случай блеснуть первым большим успехом. В то время довольно часто ставили «Русалку». Хотя Дирекция была осведомлена, что роль Мельника я знаю хорошо и много раз с успехом пел ее в Тифлисе, но роли этой мне ни разу, ни в одном спектакле не предложили. Бас Карякин был назначен петь Мельника и в этот последний спектакль сезона. Зная, как горячо я мечтаю о роли Мельника, милый Карякин в последнюю минуту притворился больным. Дублера у него не случилось. Дирекция, скрепя сердце, выпустила на сцену меня. «Последний спектакль — бог с ним, сойдет как-нибудь».

Уж не знаю, как это произошло, но этот захудалый, с третьестепенными силами, обреченный Дирекцией на жертву, последний спектакль взвинтил публику до того, что она превратила его в праздничный для меня бенефис. Не было конца аплодисментам и вызовам. Один известный критик впоследствии писал, что в этот вечер, может быть, впервые полностью открылось публике в чудесном произведении Даргомыжского, в трагической глубине его Мельника, каким талантом обладает артист, певший Мельника, и что русской сцене готовится нечто новое и большое.

Естественно, что после этого нечаянного успеха взглянула на меня несколько более благосклонно и Дирекция.

15

Успех не помешал мне, однако, почувствовать, что в первой сцене «Русалки» мой Мельник вышел тусклым и что на первый акт публика реагировала поверхностно — не так, как на третий, например, в котором я играл, по моему мнению, удачнее. Мне не чужда мнительность, и я подумал, что роль Мельника все-таки не совсем в моем характере, не мое «амплуа». Я пошел поделиться моим горем к одному очень известному и талантливому драматическому актеру, Мамонту Дальскому,— русскому Кину по таланту и беспутству. Дальский меня выслушал и сказал:

— У вас, оперных артистов, всегда так. Как только роль требует проявления какого-нибудь характера, она начинает вам не подходить. Тебе не подходит роль Мельника, а я думаю, что ты не подходишь как следует к роли. Прочти-ка,— приказал он мне.

— Как прочти? Прочесть «Русалку» Пушкина?

— Нет, прочти текст роли, как ее у вас поют. Вот хотя бы эту первую арию, на которую ты жалуешься.

Я прочел. Все правильно. С точками, с запятыми — и не только с грамматическими, но и с логическими передыханиями.

Дальский прослушал и сказал:

— Интонация твоего персонажа фальшивая — вот в чем секрет. Наставления и укоры, которые Мельник делает своей дочери, ты говоришь тоном мелкого лавочника, а Мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угодьев.

Как иголкой, насквозь прокололо меня замечание Дальского. Я сразу понял всю фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонация, окраска слова — вот оно что! Значит, я прав, что недоволен своей «Блохой», и, значит, в правильности интонации в окраске слова и фразы — вся сила пения.

Одно bel canto недаром, значит, большей частью наводит на меня скуку. Ведь вот, знаю певцов с прекрасными голосами, управляют они своими голосами блестяще, то есть могут в любой момент сделать и громко, и тихо, piano и forte, но почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слога или слова. Так что зачастую слушатель не понимает, о чем, бишь, это они поют? Поет такой певец красиво, берет высокое do грудью, и чисто, не срывается и даже, как будто, вовсе не жилится, но если этому очаровательному певцу нужно в один вечер спеть несколько песен, то почти никогда одна не отличается от другой. О чем бы он ни пел, о любви или ненависти. Не знаю, как реагирует на это рядовой слушатель, но лично мне после второй песни делается скучно сидеть в концерте. Надо быть таким исключительным красавцем по голосу, как Мазини, Гайяре или Карузо, чтобы удержать внимание музыкального человека и вызвать в публике энтузиазм исключительно органом... Интонация!.. Не потому ли, думал я, так много в опере хороших певцов и так мало хороших актеров? Ведь кто же умеет в опере просто, правдиво и внятно рассказать, как страдает мать, потерявшая сына на войне, и как плачет девушка, обиженная судьбой и потерявшая любимого человека?.. А вот на драматической русской сцене хороших актеров очень, очень много. После разговора с Дальским я с еще большей страстью занялся изучением милой «Блохи» и решил отныне учиться сценической правде у русских драматических актеров.

В мои свободные вечера я уже ходил не в оперу, а в драму. Началось это в Петербурге и продолжалось в Москве. Я с жадностью высматривал, как ведут свои роли наши превосходные артисты и артистки: Савина, Ермолова, Федотова, Стрельская, Лешковская, Жулева, Варламов, Давыдов, Ленский, Рыбаков, Макшеев, Дальский, Горев и, в особенности, архигениальнейшая Ольга Осиповна Садовская. Если Элеонора Дузэ на сцене почти никогда не была актрисой, а тем именно лицом, которое она изображала, то Ольга Садовская, кажется мне, в этом смысле была еще значительнее. Все большие актеры императорской сцены бы-

ли один перед другим на плюс, но Садовская раздавила меня один раз на всю жизнь. Надо было видеть, что это была за сваха, что это была за ключница, что это за офицерская была вдова.

— И как это вы, Ольга Осиповна,— робко спросил я ее раз,— можете так играть?

— А я не играю, милый мой Федор.

— Да как же не играете?

— Да так. Вот я выхожу да и говорю. Так же я и дома разговариваю. Какая я там, батюшка, актриса! Я со всеми так разговариваю.

— Да, но ведь, Ольга Осиповна, все же это же сваха.

— Да, батюшка, сваха!

— Да теперь и свах-то таких нет. Вы играете старое время. Как это вы можете!

— Да ведь, батюшка мой, жизнь-то наша, она завсегда одинаковая. Ну, нет теперь таких свах, так другие есть. Так и другая будет разговаривать, как она должна разговаривать. Ведь язык-то наш русский — богатый. Ведь на нем всякая сваха хорошо умеет говорить. А какая сваха — это уж, батюшка, как хочет автор. Автора надо уважать и изображать того уж, кого он захочет.

Садовская не держала голоса в маске, не опиралась на грудь, но каждое слово и каждую фразу окрашивала в такую краску, которая как раз именно была нужна. Выходила Садовская на сцену, и сейчас же все чувствовали, что то, что она дает, есть *квинтэссенция* свахи, всем свахам сваха, что убедительнее, правдивее и ярче этого сделать уж невозможно. Русская драма производила на меня такое сильное впечатление, что не раз мне *казалось*, что я готов бросить оперу и попытать свои силы на драматической сцене. Говорю — *казалось* потому, что это чувство было, конечно, обманное. К опере меня крепко привязывали все тяготения моей души, которая, по пушкинскому выражению, была уже «уязвлена» музыкою навсегда...

Дирекция, между тем, готовила репертуар будущего сезона. Позвал меня опять главный режиссер Кондратьев.

— Вот тебе, Шаляпин, клавир «Юдифи». Попробуй за лето приготовить Олоферна.

Роль Олоферна в «Юдифи» Серова — роль необыкновенной силы, трудная и интересная,— какая соблазнительная приманка! Я снова ожил душой, и все, что я думал плохого об императорской сцене, показалось мне несправедливым.

С радостью захватил я с собою клавир «Юдифи» и веселый направился к себе домой, в мой богемный Пале-Рояль на Пушкинской улице, с намерением посвятить лето изучению роли Олоферна. Но судьба готовила мне, по-видимому, иной путь.

Я уже собирался на летнюю квартиру в один из пригородов Петербурга, как неожиданно получил приглашение поехать в Нижний Новгород петь в оперном театре знаменитой Нижегородской ярмарки. Всякий актер любит путешествовать. Привержен этой слабости и я. Забыв ассирийского военачальника и клавир «Юдифи», я с величайшей охотой направился в Нижний Новгород — милый, приятный, какой-то родной русский город, со старинным кремлем, стоящим на горе при слиянии двух прекраснейших рек — Волги и Оки.

16

Необыкновенное количество мачт, пароходов, барж загрудило подступы к городу, а ярмарка гудела всевозможнейшими звуками, какие только мог представить себе человек до изобретения радио. На ярмарке яркие краски России смешались с пестрыми красками мусульманского Востока. Просторно, весело, разгульно текла жизнь великого торжища. Мне все это сильно понравилось.

Театр оказался хорошим, приятным. Новый, только что отстроенный. Директрисой оперы являлась г-жа Винтер, но за нею, как я скоро же узнал, стоял известный московский строитель железных дорог Савва Иванович Мамонтов. Мне было всего 23 года, жизнь я знал мало, и когда меня представили Мамонтову, сказав, что это известный меценат, я не сразу понял, что это такое — меценат?

Мне объяснили: этот миллионер сильно любит искусство, музыку и живопись, артистов и художников. Сам в свободное время сочиняет все, что угодно, и тратит большие деньги на поощрение искусства, в котором знает толк. Хотя официальной хозяйкой оперы считается как будто г-жа Винтер,— настоящий хозяин предприятия С. И. Мамонтов: его деньги, его энергия, его вкус.

Я еще не подозревал в ту минуту, какую великую роль сыграет в моей жизни этот замечательный человек. Но на первых же репетициях я сразу почувствовал разницу между роскошным кладбищем моего императорского театра с его пышными саркофагами и этим ласковым зеленым полем с простыми душистыми цветами. Работа за кулисами шла дружно, незатейливо и весело. Не приходили никакие чиновники на сцену, не тыкали пальцами, не морщили бровей. Приятно поразили меня сердечные товарищеские отношения между актерами. Всякий дружески советовал другому все, что мог со знанием дела посоветовать, сообща обсуждали, как лучше вести ту или другую сцену,— работа горела.

Сезон в Нижнем Новгороде был для меня вполне счастливым. Смущало, правда, то, что более старые и опытные артисты иногда говорили мне:

— Хорошо играешь, Федор. Но в опере надо петь — это главное.

«А я разве не пою?»— спрашивал я себя и не совсем понимал, что, собственно, они разумеют. Другие говорили еще, что интересный молодой человек Шаляпин, а вот только имеет наклонность к «шпагоглотательству». Это, вероятно, было синонимом петербургского «кривлянья». Правду сказать, с «фольгой» я к тому времени уже окончательно порвал. В бутафорию и в ее чудеса я уже окончательно не верил. Я все настойчивее и тревожнее искал формы более искреннего выражения чувства на сцене. Художественная правда бесповоротно уже сделалась моим идеалом в искусстве. Вот это и было «шпагоглотательство», над которым иные из моих товарищей посмеивались.

Мне казалось, что первый понял мои чувства и тяготения наш пленительный меценат. Замечу кстати, что Мамонтов готовился сам быть певцом, проделал в Италии очень солидную музыкальную подготовку и, кажется, собирался уже подписать контракт с импрессарио, когда телеграмма из Москвы внезапно изменила весь его жизненный план: он должен был заняться делами дома Мамонтовых. Был он и очень не плохим скульптором. Вообще это был человек очень хорошего и тонкого вкуса. Сочувствие такого человека имело для меня очень большую ценность. Впрочем, о сочувственном отношении к моей работе Мамонтова я догадывался инстинктом. Он прямо не выражал мне ни одобрения, ни порицания, но часто держал меня в своей компании, приглашал обедать, водил на художественную выставку. Во время этих посещений выставки он проявлял заметную заботу о развитии моего художественного вкуса.

И эта мелочь говорила мне больше всего остального, что Мамонтов интересуется мною, как художник интересуется материалом, который ему кажется ценным.

Вкус, должен я признаться, был у меня в то время крайне примитивный.

— Не останавливайтесь, Феденька, у этих картин,— говорит, бывало, Мамонтов.— Это все плохие.

Я недоуменно пялил на него глаза.

— Как же плохие, Савва Иванович. Такой ведь пейзаж, что и на фотографии так не выйдет.

— Вот это и плохо, Феденька,— добродушно улыбаясь, отвечал Савва Иванович.— Фотографии не надо. Скучная машинка.

И он вел меня в отдельный барак, выстроенный им самим для произведений Врубеля.

— Вот, Феденька,— указывал он на «Принцессу Грёзу»,— вот это вещь замечательная. Это искусство хорошего порядка.

А я смотрел и думал:

«Чудак наш меценат. Чего тут хорошего? Наляпано, намазано, неприятно смотреть. То ли дело пейзажик, который мне утром понравился в главном зале выставки. Яблоки, как живые,— укусить хочется; яблоня такая красивая — вся в цвету. На скамейке барышня сидит с кавалером, и кавалер так чудесно одет (какие брюки! непременно куплю себе такие)». Я, откровенно говоря, немного в этих суждениях Мамонтова сомневался. И вот однажды в минуту откровенности я спросил его:

— Как же это так, Савва Иванович? Почему вы говорите, что «Принцесса Грёза» Врубеля хорошая картина, а пейзаж — плохая? А мне кажется, что пейзаж хороший, а «Принцесса Грёза» — плохая.

— Вы еще молоды, Феденька,— ответил мне мой просветитель.— Мало вы видели. *Чувство в картине Врубеля большое.*

Объяснение это не очень меня удовлетворило, но очень взволновало.

— Почему это,— все время твердил я себе,— я чувствую так, а человек, видимо, образованный и понимающий, глубокий любитель искусства, чувствует иначе?

Этого вопроса я в Нижнем Новгороде так и не разрешил. Судьба была милостива ко мне. Она скоро привела меня в Москву, где я решил и этот, и многие другие важнейшие для моей жизни вопросы.

17

Мамонтов содержал оперу в Москве и позвал меня к себе в свою труппу. У меня же на следующий сезон был контракт с Мариинским театром — контракт с крупной неустойкой. Мне предложена была там ответственная роль Олоферна. Успех мой в конце сезона наметился ярко. Было трудно все это бросить. С другой стороны, были серьезные художественные и интимные мотивы, побуждавшие меня принять предложение Мамонтова. Я колебался. Я не в состоянии честно определить удельный вес различных влияний, заставивших меня заплатить неустойку и порвать с императорской сценой, но не могу обойти молчанием одно из них, сыгравшее, во всяком случае, далеко не последнюю роль в моем решении. Я говорю о моральной атмосфере Мариинского театра в то время.

— Директор идет!— кричал приставленный к двери сцены страж.

И все мгновенно застывали на своих местах. И, действительно, входил И. А. Всеволожский. Почтенный человек в множестве орденов. Сконфуженно, как добродушный помещик своим крес-

тьянам, говорил: «здасте... здасте...»— и совал в руку два пальца. Эти два пальца получал, между прочим, и я. А в антрактах приходили другие люди в вицмундирах, становились посреди сцены, зачастую мешая работать, и что-то глубокомысленно между собою обсуждали, тыкая пальцем в воздух. После этих пальцев в воздух режиссер, как оглашенный, кричал:

— Григорий! Прибавь свету на левой кулисе. В четвертый дай софит (продольная рампа).

— Степан! Поправь крыло у ангела.

Рабочие бежали туда и сюда, лазили наверх, поправляли ангелов.

В коридорах я слышал, как Григорий, Степан и прочие нелестно говорили про эти вицмундиры:

— Дармоеды, дураки, толстопузые!

Так непочтительно выражались рабочие, а актеры друг перед другом в это самое время похваливали вслух то одного, то другого «дармоеда». Чувствовалось, что похвала эта неискренняя. Спрашивали и меня иногда,— знаешь ли такого-то начальника монтировочной части?

— Да так, знаю,— говорю,— немножко, встречаю на сцене.

— Правда, симпатичный, милый человек?

— Да, хороший человек,— осторожно соглашаюсь я. Не думаю, однако, что по моей интонации «хороший» выпытыватель поверил мне...

Не нравилось мне, что актеры молчали и всегда соглашались со всем, что и как им скажет чиновник по тому или другому, в сущности, актерскому, а не чиновничьему делу. Конечно, чиновники, славу богу, *не показывали,* как надо петь и играть, но выражали свое мнение веско, иногда по лицеприятию, то есть о хорошем говорили плохо, а о дурном хорошо. Случалось мне замечать, что в драматических императорских театрах начальники монтировочных частей распоряжались на сцене своевольно, как и в опере.

— Скажите,— говорю я артисту-товарищу,— отчего же здесь так мало идут русские оперы?

— Довольно с тебя. Идет «Русалка», идет «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила», «Рогнеда».

— Но есть же другие оперы!

— В свое время пойдут и эти. А теперь и этого довольно.

И отказывали в постановке «Псковитянки» Римского-Корсакова. Неужели и от Грозного пахло щами и перегаром водки!

Играя Мефистофеля и желая отойти от «фольги», я попросил заведующего гардеробом и режиссера сшить мне новый костюм — такой, в котором, казалось мне, я мог бы несколько иначе изобразить Мефистофеля. Оба, как бы сговорившись, посмотрели на

меня тускло-оловянными глазами, даже не рассердились, а сказали:

— Малый, будь скромен и не веди себя раздражающе. Эту роль у нас Стравинский играет и доволен тем, что дают ему надеть, а ты кто такой? Перестань чудить и служи скромно. Чем скромнее будешь служить, тем до большего дослужишься...

Как удушливый газ, отягчали мою грудь все эти впечатления. Запротестовала моя бурная натура.

Запросилась душа на широкий простор,
Взял я паспорт, подушное отдал
И пошел в бурлаки,—

как говорится в стихотворении Никитина.

Махнул я рукою на ассирийского царя Олоферна, забрал все мое движимое имущество и укатил в Москву к Мамонтову.

Только ли к Мамонтову? Я был в том периоде человеческого бытия, когда человек не может не влюбляться. Я был влюблен — в Москве...

18

В Москве мне предстояло, как читатель, вероятно, помнит, решить спор между аппетитной яблоней в цвету, нравившейся мне, и неудобоваримой «Принцессой Грёзой», нравившейся С. И. Мамонтову. Я хочу исчерпать эту тему теперь же, прежде чем я перейду к дальнейшему рассказу об эволюции моего сценического творчества. Дело в том, что этот московский период, в течение которого я нашел, наконец, свой настоящий путь в искусстве и окончательно оформил мои прежние бессознательные тяготения, отмечен благотворным влиянием замечательных русских художников. После великой и правдивой русской драмы влияния живописи занимают в моей артистической биографии первое место. Я думаю, что с моим наивным и примитивным вкусом в живописи, который в Нижнем Новгороде так забавлял во мне Мамонтова, я не сумел бы создать те сценические образы, которые дали мне славу. Для полного осуществления сценической правды и сценической красоты, к которым я стремился, мне было необходимо постигнуть правду и поэзию подлинной живописи.

В окружении Мамонтова я нашел исключительно талантливых людей, которые в то время обновляли русскую живопись и у которых мне выпало счастье многому научиться...

Это были: Серов, Левитан, братья Васнецовы, Коровин, Поленов, Остроухов, Нестеров и тот самый Врубель, чья «Принцесса Грёза» мне казалась такой плохой.

Почти с каждым из этих художников была впоследствии связана та или другая из моих московских постановок.

Наш знаменитый пейзажист Исаак Ильич Левитан не имел прямого отношения к моей театральной работе, но именно он заставил меня почувствовать ничтожность банальной яблони в цвету и великолепных брюк молодого человека на скамейке.

Чем больше я видался и говорил с удивительно душевным, простым, задумчиво-добрым Левитаном, чем больше смотрел на его глубоко поэтические пейзажи, тем больше я стал понимать и ценить то большое чувство и поэзию в искусстве, о которых мне толковал Мамонтов.

— Протокольная правда,— говорил Левитан,— никому не нужна. Важна ваша *песня,* в которой *вы* поете лесную или садовую тропинку.

Я вспомнил о «фотографии», которую Мамонтов называл «скучной машинкой», и сразу понял, в чем суть. Фотография не может мне спеть ни о какой тропинке, ни о лесной, ни о садовой. Это только протокол. Я понял, что не нужно копировать предметы и усердно их раскрашивать, чтобы они казались возможно более эффектными,— это не искусство, Понял я, что *во всяком* искусстве важнее всего чувство и дух — тот глагол, которым пророку было повелено жечь сердца людей. Что этот глагол может звучать и в краске, и в линии, и в жесте — как в речи. Я сделал из этих новых для меня впечатлений надлежащие выводы для моей собственной работы в опере. Первое мое выступление в театре Мамонтова состоялось в «Фаусте» Гуно[81]. Роль Мефистофеля как будто считается одной из моих лучших ролей. Я пел ее сорок лет подряд во всех театрах мира. Она, таким образом, в некотором смысле освящена традицией в том виде, в каком я ее представляю. Я должен сделать признание, что Мефистофель — одна из самых горьких неудовлетворенностей всей моей артистической карьеры. В своей душе я ношу образ Мефистофеля, который мне так и не удалось воплотить. В сравнении с этим мечтаемым образом — тот, который я создаю, для меня не больше, чем зубная боль. Мне кажется, что в изображении этой фигуры, не связанной ни с каким бытом, ни с какой реальной средой или обстановкой, фигуры вполне абстрактной, математической,— единственно подходящим средством выражения является скульптура.

Никакие краски костюма, никакие пятна грима в отдельности не могут в данном случае заменить остроты и таинственного холода голой скульптурной линии. Элемент скульптуры вообще присущ театру, он есть во всяком жесте,— но в роли Мефистофеля скульптура в чистом виде прямая необходимость и первооснова. Мефистофеля я вижу без бутафории и без костюма. Эти острые кости в беспрестанном скульптурном действии.

Я пробовал осуществить этот мой образ Мефистофеля на сцене, но удовлетворения от этого не получил. Дело в том, что при всех этих попытках я практически мог только приблизиться к моему замыслу, не осуществляя его вполне. А искусство, как известно, приблизительного не терпит. Мне нужно вполне *нагое* скульптурное существо, конечно, условное, как все на сцене, но и эта условная нагота оказалась неосуществимой: из-за соседства со щепетильным «пu» мне приходилось быть просто *раздетым* в пределах салонного приличия... Встретил я к тому же и некоторые объективные технические затруднения. Как бы то ни было. Мефистофеля я играл по узаконенному чекану, выработанному раньше многими талантливыми художниками и поэтами. Чекан этот, несомненно, производит на публику впечатление, и он имеет, следовательно, свои права.

Однако мой первый московский Мефистофель от сценической традиции кое в чем уклонялся. Прежде всего, я надел новый костюм, который совсем не походил на привычный костюм лжеландскнехта. Мефистофелю полагается по чину два пера — я одно убрал, надел только одно. Перестал я также наклеивать усы, закрученные кверху усатином. Мне казалось что от этих маленьких перемен фигура Мефистофеля внешне выигрывает. Одно перо больше подходит к лицу, с которого убрали усы; без усов же лицо выглядит более костлявым, то есть более скульптурным и, следовательно, более соответствует стилю персонажа.

Мой Мефистофель имел большой успех. Я был очень юн, эластичен, скульптурен, полон энергии и голоса. Я понравился публике. Критика заметила также внешнюю новизну образа[32] и об этом не умолчала. Она весьма любезно приписала мне какую-то заслугу. Но что было воистину превосходно, что для меня было главное — я понравился Мамонтову и моим новым друзьям и воспитателям — художникам-живописцам. Мамонтов после этого спектакля великодушно предоставил мне carte blanche* — разрешил мне заказывать для моих ролей новые костюмы по моему вкусу и вообще иметь суждение о постановке пьес, в которых я участвую.

В художественном отношении это было весьма существенное преимущество. Обыкновенно в частных театрах с костюмами дело обстояло весьма печально. В складах, наполненных всякой ветошью, всегда были наготове костюмы определенных «стилей» — испанский, пейзанский и т. п. Когда надо было играть Мефистофеля, помощник режиссера кричал:

— Эй, Григорий, тащи немецкий!.. № 16.

---

* — точно — белая карта (фр.), в данном случае — свободу действий.

У такого мецената, как Мамонтов, этого, конечно, быть не могло. Однако же, право, шить новые костюмы для каждой роли было широким жестом даже в его антрепризе. К этому надо добавить еще то, что сам Мамонтов заботливо давал мне советы, помогал выбирать цвета материй, для того чтобы мои костюмы были в гармонии с декорациями, которые с любовью работали ему лучшие художники Москвы.

19

До сих пор я с радостью вспоминаю этот чудесный московский период моей работы. В атмосфере доверия, признания и дружбы мои силы как бы удесятерились. Я работал с энтузиазмом и, как губка, впитывал в себя лучшие веяния времени, которое во всех областях искусства было отмечено борьбою за обновление духа и формы творений. Мамонтов открыл двери своего театра для великих русских композиторов, которыми пренебрегала императорская сцена. В короткое время он поставил четыре оперы Римского-Корсакова и воскресил к славе Мусоргского свежей постановкой «Бориса Годунова» и «Хованщины».

У Мамонтова я получил тот репертуар, который дал мне возможность разработать все особенные черты моей артистической натуры, моего темперамента. Достаточно сказать, что из 19 ролей, созданных мною в Москве, 15 были роли русского репертуара[83], к которому я тяготел душою. Но самым большим благодеянием для меня было, конечно, то, что у Мамонтова я мог позволить себе смелые художественные опыты, от которых мои чиновные вицмундиры в Петербурге перепадали бы все в обморок.

Я готовил к одному из сезонов роль Олоферна в «Юдифи» Серова. Художественно-декоративную часть этой постановки вел мой несравненный друг и знаменитый наш художник Валентин Александрович Серов, сын композитора. Мы с ним часто вели беседы о предстоящей работе. Серов с увлечением рассказывал мне о духе и жизни древней Ассирии. А меня волновал вопрос, как представить мне Олоферна на сцене? Обыкновенно его у нас изображали каким-то волосатым размашистым чудовищем. Ассирийская бутафория плохо скрывала пустое безличие персонажа, в котором не чувствовалось ни малейшего дыхания древности. Это бывал просто страшный манекен, напившийся пьяным. А я желал дать не только живой, но и характерный образ древнего ассирийского сатрапа. Разумеется, это легче желать, чем осуществить. Как поймать эту давно погасшую жизнь, как уловить ее неуловимый трепет? И вот однажды в студии Серова, рассматривая фотографии памятников старинного искусства Египта, Асси-

рии, Индии, я наткнулся на альбом, в котором я увидел снимки барельефов, каменные изображения царей и полководцев, то сидящих на троне, то скачущих на колесницах, в одиночку, вдвоем, втроем. Меня поразило у всех этих людей профильное движение рук и ног,— всегда в одном и том же направлении. Ломаная линия рук с двумя углами в локтевом сгибе и кисти наступательно заострены вперед. Ни одного в сторону раскинутого движения!

В этих каменных позах чувствовалось великое спокойствие, царственная медлительность и в то же время сильная динамичность. Не дурно было бы,— подумал я,— изобразить Олоферна вот таким, в этих типических движениях, каменным и страшным. Конечно, не так, вероятно, жили люди той эпохи в действительности; едва ли они так ходили по своим дворцам и в лагерях; это, очевидно, прием стилизации. Но ведь стилизация это не сплошная выдумка, есть же в ней что-нибудь от действительности,— рассуждал я дальше. Мысль эта меня увлекала, и я спросил Серова, что подумал бы он о моей странной фантазии?

Серов как-то радостно встрепенулся, подумал и сказал:

— Ах, это было бы очень хорошо. Очень хорошо!.. Однако поберегись. Как бы не вышло смешно...

Мысль эта не давала мне покою. Я носился с нею с утра до вечера. Идя по улице, я делал профильные движения взад и вперед руками и убеждал себя, что я прав. Но легко ли будет, возможно ли будет мне при такой структуре фигуры Олоферна заключать Юдифь в объятия?.. Я попробовал — шедшая мне навстречу по тротуару барышня испуганно отшатнулась и громко сказала:

— Какой нахал!..

Я очнулся, рассмеялся и радостно подумал:

«Можно...»

И в 1897 году на Москве-реке в театре Солодовникова я играл Олоферна[84] суровым каменным барельефом, одухотворенным силой, страстью и грозным величием. Успех Олоферна превзошел все ожидания. Вспоминая эту первую мою попытку и мой успех, я теперь ясно отдаю себе отчет, как я был тогда еще несовершенен. Я смею думать, однако, что я первый на сцене попробовал осуществить такое вольное новшество.

Много раз впоследствии я имел удовлетворение видеть, как талантливейшие русские хореографы с успехом применяли этот новый прием, в более совершенном виде, в танцах и балетных спектаклях...

Многозначительный эпизод Олоферна показал мне, что жест и движение на сцене, как бы они ни были архаичны, условны и необычны, будут все-таки казаться живыми и естественными, если артист глубоко в душе их прочувствует.

В этот плодотвориый московскнй период работа над каждой ролью прниосила мие какое-иибудь неожидаииое поучеиие, какой-иибудь иовый урок нлн же укрепляла меия в каком-инбудь уже раиее сложнвшемся убежденни, полезиом для моего нскусства.

Зиачеиие н важность правильиой иитонацин роли я созиавал уже давио,— пожалуй, еще со времеии моих заиятий с Усатовым, а в особенности после разговора с Дальским о роли Мельника.

Но вот при постаиовке «Псковитянки» Римского-Корсакова мие пришлось выстрадать это сознание в прямо-таки драматнческой форме.

Я играл в «Псковитяике» роль Иваиа Грозиого. С великим волнеиием готовнлся я к ией. Мие предстояло изобразить трагическую фнгуру Грозного царя — одну нз самых сложиых и страшных фигур русской нсторин.

Я ие спал ночей. Читал кииги, смотрел в галереях и частиых коллекциях портреты царя Иваиа, смотрел картииы на темы, связаииые с его жизиью. Я выучил роль иазубок и иачал репетировать. Репетирую старательио, усердно — увы, иичего ие выходит. Скучио. Как ии кручу — толку иикакого.

Сиачала я иервнничал, злился, грубо отвечал режиссеру н товарищам на вопросы, отиосившиеся к роли, а коичил тем, что разорвал клавир в куски, ушел в убориую н буквально зарыдал.

Пришел ко мие в убориую Мамоитов н, увидев мое распухшее от слез лицо, спросил в чем дело? Я ему попечалнлся. Не выходит роль — от самой первой фразы до последией.

— А ну-ка,— сказал Мамоитов,— иачиите-ка еще раз сиачала.

Я вышел на сцеиу. Мамонтов сел в партер н слушает.

Иваи Грозный, разорив и предав огию вольиый город Новгород, пришел в Псков сокрушнть н в нем дух вольности.

Моя первая сцеиа представляет появленне Грозного иа пороге дома псковского иаместиика, боярниа Токмакова.

— Войти аль иет?— первая моя фраза.

Для ролн Грозного этот вопрос нмеет такое же зиаченне, как для роли Гамлета вопрос «быть или ие быть?» В ией надо сразу показать характер царя, дать почувствовать его жуткое иутро. Надо сделать ясиым зрителю, ие читавшему истории, а тем более — чнтавшему ее, почему трепещет боярии Токмаков от одиого вида Иваиа.

Произиошу фразу —«войти аль нет?»— тяжелой гуттаперкой валится она у моих ног, дальше не идет. И так весь акт — скучно и тускло.

Подходит Мамонтов и совсем просто, как бы даже мимоходом, замечает:

— Хитряга и ханжа у вас в Иване есть, а вот Грозного нет.

Как молнией, осветил мне Мамонтов одним этим замечанием положение.— Интонация фальшивая!— сразу почувствовал я. Первая фраза —«войти аль нет?»— звучит у меня ехидно, ханжески, саркастически, зло. Это рисует царя слабыми, нехарактерными штрихами. Это только морщинки, только оттенки его лица, но не самое его лицо. Я понял, что в первой фразе царя Ивана должна вылиться вся его натура в ее главной сути.

Я повторил сцену:

— Войти аль нет?

Могучим, грозным, жестоко-издевательским голосом, как удар железным посохом, бросил я мой вопрос, свирепо озирая комнату.

И сразу все кругом задрожало и ожило. Весь акт прошел ярко и произвел огромное впечатление. Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею (первоначальный оттенок моей интонации) в свирепого тигра...

Интонация поставила поезд на надлежащие рельсы, и поезд засвистел, понесся стрелой.

Ведь вот же: в формальном отношении я пел Грозного безукоризненно правильно, с математической точностью выполняя все музыкальные интонации, то есть пел увеличенную кварту, пел секунду, терцию, большую, малую, как указано. Тем не менее если бы я даже обладал самым замечательным голосом в мире, то этого все-таки было бы недостаточно для того, чтобы произвести то художественное впечатление, которое требовала данная сценическая фигура в данном положении. Значит,— понял я раз навсегда и бесповоротно,— математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением. Значит, искусство пения нечто большее, чем блеск bel canto...

Я уже сказал, что каждая новая постановка сближала меня с каким-нибудь замечательным русским художником. «Псковитянка» сблизила меня с Виктором Васнецовым, вообще питавшим ко мне сердечное расположение.

Этот замечательный, оригинальный русский художник родился в Вятской губернии, родине моего отца.

Поразительно, каких людей рождают на сухом песке растущие еловые леса Вятки! Выходят из вятских лесов и появляются на удивление изнеженных столиц люди, как бы из самой этой древней скифской почвы выделанные. Массивные духом, крепкие телом богатыри. Такими именно были братья Васнецовы. Не мне, конечно, судить, кто из братьев, Виктор или Аполлинарий, пер-

венствовал в живописи. Лично мне был ближе Виктор. Когда я глядел на его Божью Матерь с младенцем[85], с прозрачными херувимами и серафимами, я чувствовал, как духовно прозрачен, при всей своей творческой массивности, сам автор. Его витязи и богатыри, воскрешающие самую атмосферу древней Руси, вселяли в меня ощущение великой мощи и дикости — физической и духовной. От творчества Виктора Васнецова веяло «Словом о полку Игореве». Незабываемы на могучих конях эти суровые, нахмуренные витязи, смотрящие из-под рукавиц вдаль — на перекрестках дорог... Вот эта сухая сила древней закваски жила в обоих Васнецовых.

Замечателен был у Виктора Васнецова дом[86], самим им выстроенный на одной из Мещанских улиц Москвы. Нечто среднее между современной крестьянской избой и древним княжеским теремом. Не из камней сложен — дом был срублен из дерева. Внутри не было ни мягких кресел, ни кушеток, ни бержеров. Вдоль стен сурово стояли дубовые, простые скамьи, в середине стоял дубовый, крепко сложенный простой стол без скатерти, а кое-где расставлены были коренастые табуреты.

Освещалась квартира скудно, так как окна были небольшие, но зато наверху, в мастерской, к которой вела узенькая деревянная лестница, было много солнца и света.

Приятно было мне в такой обстановке, исключающей всякую словесную фальшь, услышать от Васнецова горячие похвалы созданному мною образу Ивана Грозного.

Я ему ответил, что не могу принять хвалу целиком, так как в некоторой степени образ этот заимствован мною от него самого. Действительно, в доме одного знакомого я видел сильно меня взволновавший портрет — эскиз царя Ивана с черными глазами, строго глядящими в сторону,— работы Васнецова. И несказанно я был польщен тем, что мой театральный Грозный вдохновил Виктора Васнецова на нового Грозного, которого он написал сходящим с лестницы в рукавичках и с посохом. Комплимент такого авторитетного ценителя, как Васнецов, был мне очень дорог. Я вспомнил о нем, когда позже один петербургский музыкальный критик писал в «Новом времени» о моем Грозном:

«Какой же это русский царь? Это — Людовик XI!»

Как курьезно не совпадают суждения и вкусы!

21

Успех мой в театре Мамонтова, по-видимому, не был искусственным, какой-нибудь прихотью Москвы, иногда великодержавно позволявшей себе кое-какие капризы в пику вечному ее сопернику — Петербургу.

Когда я через два с лишним года, после случайного успеха в «Русалке» на Мариинской сцене, с труппой Мамонтова приехал в Петербург, северная столица приняла меня с энтузиазмом. «Шаляпин неузнаваем,— говорила публика и критика.— Как он за эти годы свой талант отшлифовал!»

Мне был в этой фразе особенно приятен глагол: в нем заключалось признание сделанного мною трудового усилия...

Словом, вслед за Москвой и Петербург принял мою сценическую новизну, как живую театральную правду. Я искренно торжествовал. Но не только за себя. Вместе со мной торжествовала на концертных эстрадах моя любимая «Блоха»[87].

Мусоргского я уже одолел, его песни и романсы не звучали уже у меня тускло — я нашел их единственную интонацию. Правда, противники новой русской музыки еще не сложили оружия; бесподобному старику В. В. Стасову еще много лет надо было бить в свой благородный «барабан», защищая Мусоргского, а нередко и меня от «верблюдов с кисточками», как он называл тупоумных критиков-рутинеров; еще привержена была наша фешенебельная публика к «La donna e mobile», но главная линия была прорвана стремительно наступавшей гениальной плеядой творцов русской музыки.

Когда меня скоро опять позвали на императорскую сцену, при чутком к духу времени В. А. Теляковском, вместе с моим репертуаром вступила в императорские театры, торжествуя, и русская музыка. О щах, гречневой каше и перегаре водки речи уже не было.

Символическим выражением происшедшей за несколько лет перемены в общей атмосфере театра и в моем личном положении может служить следующий пикантный случай.

Читатель помнит, может быть, как робко возразил я в 1895 году против пейзанского костюма Сусанина в «Жизни за царя». Вскоре после моего вторичного вступления на императорскую сцену я снова играл Сусанина. Тот же гардеробщик принес мне, вероятно, тот же самый для Сусанина костюм: «sortie de bal», красные сафьяновые сапоги. Увидев сие великолепие, я бросил костюм на землю и притоптал его ногами.

— Сейчас же подать мне мужицкий армяк и лапти!

Гардеробщик не ожидал, конечно, такой решительности и испугался.

Я думаю, что это был первый случай в истории императорских театров, когда чиновник испугался актера... До сих пор актеры пугались чиновников.

Гардеробщик, вероятно, доложил; вероятно, собирался совет — тяжелый случай нарушения субординации и порча казен-

ного имущества. Костюма я дожидался долго, но дождался: мне принесли темно-желтый армяк, лапти и онучи.

Революция свершилась. На самой высокой баррикаде стоял костромской мужик Сусанин в настоящих лаптях.

22

Само собою разумеется, что успех, достигнутый мною в Москве и в Петербурге, я не мог считать совершенным, хотя многие мои соотечественники, и вслед за ними и иностранцы, уже тогда говорили и писали обо мне в тоне nec plus ultra*. Конечно, это было крайнее преувеличение моих достижений. Верно только то, что в Москве я твердой ногой стал на правильный путь, удачно избрал направление, но от цели — совершенства — я был очень далек. К цели я не переставал двигаться всю жизнь и очень искренно думаю, что она так же далека от меня теперь, как была далека тогда. Пути совершенства, как пути к звездам,— они измеряются далями, человеческому уму непостижимыми. До Сириуса всегда будет далеко, даже тогда, когда человек подымется в стратосферу не на 16, а на 160 километров.

И если я что-нибудь ставлю себе в заслугу и позволю себе считать примером, достойным подражания, то это — само движение мое[88], неутомимое, беспрерывное. Никогда, ни после самых блестящих успехов, я не говорил себе: «Теперь, брат, поспи-ка ты на этом лавровом венке с пышными лентами и несравненными надписями...» Я помнил, что меня ждет у крыльца моя русская тройка с валдайским колокольчиком, что мне спать некогда — надо мне в дальнейший путь!..

Несмотря на легкомыслие молодости, на любовь к удовольствиям, на негу лени после беззаботной пирушки с друзьями, когда бывало выпито немало водки и немало шампанского,— несмотря на все это, когда дело доходило до работы, я мгновенно преисполнялся честной тревогой и отдавал роли все мои силы. Я решительно и сурово изгнал из моего рабочего обихода тлетворное русское «авось» и полагался только на созидательное творческое усилие.

Я вообще не верю в одну спасительную силу таланта, без упорной работы. Выдохнется без нее самый большой талант, как заглохнет в пустыне родник, не пробивая себе дороги через пески. Не помню, кто сказал: «Гений — это прилежание». Явная гипербола, конечно, Куда как прилежен был Сальери, ведь вот, даже музыку он разъял, как труп, а Реквием все-таки написал не он, а Моцарт. Но в этой гиперболе есть большая правда.

* — превосходнейшем (лат).

Я уверен, что Моцарт, казавшийся Сальери «гулякой праздным», в действительности был чрезвычайно прилежен в музыке и над своим гениальным даром много работал. Ведь что такое работа? В Москве, правда, думают и говорят, что работа это сталелитейное усердие и что поэтому Глинка, например, был помещик и дармоед... Работа Моцарта, конечно, другого порядка. Это — вечная пытливость к звуку, неустанная тревога гармонии, беспрерывная проверка своего внутреннего камертона... Педант Сальери негодует, что Моцарт, будто бы забавляясь, слушает, как слепой скрипач в трактире играет моцартовское творение. Маляр негодный ему пачкает Мадонну Рафаэля. Фигляр пародией бесчестит Алигьери... А гению Моцарту это было «забавно» — потому, что, слушая убогого музыканта, он работал. Уж, наверное, он чему-нибудь научился, даже на пачкотне маляра, даже на пародии фигляра...

Следуя хорошим образцам, я и после успехов, достаточных для того, чтобы вскружить голову самому устойчивому молодому человеку, продолжал учиться у кого только мог, и работал.

Помню, как однажды Мамонтов, пригласивший меня с собой в Париж, при посещении Лувра, когда я из любопытства залюбовался коронными драгоценностями,— как всегда добродушно улыбаясь, сказал мне:

— Кукишки, кукишки это, Федя. Не обращайте внимания на кукишки, а посмотрите, как величествен, как прост и как ярок Поль Веронез!

Никакая работа не может быть плодотворной, если в ее основе не лежит какой-нибудь идеальный принцип. В основу моей работы над собою я положил борьбу с этими мамонтовскими «кукишками» — с пустым блеском, заменяющим внутреннюю яркость, с надуманной сложностью, убивающей прекрасную простоту, с ходульной эффектностью, уродующей величие...

Можно по-разному понимать, что такое красота. Каждый может иметь на этот счет свое особое мнение. Но о том, что такое правда чувства, спорить нельзя. Она очевидна и осязаема. Двух правд чувства не бывает. Единственно правильным путем к красоте я поэтому признал для себя — правду. Nel verore il bello*.

III. ВДОХНОВЕНИЕ И ТРУД

23

Есть в искусстве такие вещи, о которых словами сказать нельзя. Я думаю, что есть такие же вещи и в религии. Вот почему и об искусстве, и о религии можно говорить много, но договорить

* Только правдивое — прекрасно (ит.).

до конца невозможно. Доходишь до какой-то черты,— я предпочитаю сказать: до какого-то забора,— и хотя знаешь, что за этим забором лежат еще необъятные пространства, что есть на этих пространствах, объяснить нет возможности. Не хватает человеческих слов. Это переходит в область невыразимого чувства. Есть буквы в алфавите, и есть знаки в музыке. Все вы можете написать этими буквами, начертать этими знаками. Все слова, все ноты. Но... Есть *интонация вздоха* — как написать или начертить эту интонацию? Таких букв нет.

Как у актера возникает и формируется сценический образ, можно сказать только приблизительно. Это будет, вероятно, какая-нибудь половина сложного процесса — то, что лежит по эту сторону забора. Скажу, однако, что созиательная часть работы актера имеет чрезвычайно большое, может быть, даже решающее значение — она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее.

Для того чтобы полететь на аэроплане в неведомые высоты стратосферы, необходимо оттолкнуться от куска плотной земли, разумно для этой цели выбранного и известным образом приспособленного. Какие там осенят актера вдохновения при дальнейшей разработке роли — это дело позднейшее. Этого он и знать не может, и думать об этом не должен,— придет это как-то помимо его сознания; никаким усердием, никакой волей он этого предопределить не может. Но вот, от чего ему оттолкнуться в его творческом порыве, это он должен знать твердо. Именно знать. То есть, сознательным усилием ума и воли он обязан выработать себе взгляд на то дело, за которое он берется. Все последующие замечания о моей манере работать относятся исключительно к сознательной и волевой стороне творческого процесса. Тайны же его мне неизвестны, а если иногда в высочайшие минуты духовного подъема я их смутно и ощущаю,— выразить я все-таки не мог бы...

Мне приносят партитуру оперы, в которой я должен петь известную роль. Ясно, что мне надо познакомиться с лицом, которое мне придется изображать на сцене. Я читаю партитуру и спрашиваю себя: что это за человек? Хороший или дурной, добрый или злой, умный, глупый, честный, хитрюга? Или сложная смесь всего этого? Если произведение написано с талантом, то оно мне ответит на мои вопросы с полной ясностью. Есть слова, звуки, действие, и если слова характерные, если звуки выразительные, если действие осмысленное, то образ интересующего меня лица уже нарисован. Он стоит в произведении готовый,— мне только надо правильно его прочитать. Для этого я должен выучить не только свою роль,— все роли до единой. Не только роли главного партнера и крупных персонажей — все. Реплику хориста, и ту надо

выучить. Это как будто меня не касается? Нет, касается. В пьесе надо чувствовать себя, как дома. Больше, чем как «дома». Не беда, если я дома не уверен в каком-нибудь стуле,— в театре я должен быть уверен. Чтобы не было никаких сюрпризов, чтобы я чувствовал себя вполне свободным. Прежде всего, не зная произведения от первой его ноты до последней, я не могу вполне почувствовать стиль, в котором оно задумано и исполнено,— следовательно, не могу почувствовать вполне и стиль того персонажа, который меня интересует непосредственно. Затем, полное представление о персонаже я могу получить только тогда, когда внимательно изучил обстановку, в которой он действует, и атмосферу, которая его окружает. Окажется иногда, что малозначительная как будто фраза маленького персонажа — какого-нибудь «второго стража» у дворцовых ворот — неожиданно осветит важное действие, развивающееся в парадной зале или в интимной опочивальне дворца.

Нет такой мелочи, которая была бы мне безразлична, если только она не сделана автором без смысла, без надобности — зря.

Усвоив хорошо все слова произведения, все звуки, продумав все действия персонажей, больших и малых, их взаимоотношения, почувствовав атмосферу времени и среды, я уже достаточно знаком с характером лица, которое я призван воплотить на сцене. У него бас, он умен и страстен, в его реакциях на события и впечатления чувствуется нетерпеливая порывистость или же, наоборот, расчетливая обдуманность. Он прямодушен и наивен или же себе на уме и тонок. Чиста ли у него совесть? Да, потому что с нечистой совестью персонаж чувствовал бы и говорил как-то иначе... Словом, я его знаю так же хорошо, как знаю школьного товарища или постоянного партнера в бридж.

Если персонаж вымышленный, творение фантазии художника, я знаю о нем все, что мне нужно и возможно знать из партитуры,— он весь в этом произведении. Побочного света на его личность я не найду. И не ищу. Иное дело, если персонаж — лицо историческое. В этом случае я обязан обратиться еще к истории. Я должен изучить, какие действительные события происходили вокруг него, чем он был отличен от других людей его времени и его окружения, каким он представлялся современникам и каким его рисуют историки. Это для чего нужно? Ведь играть я должен не историю, а лицо, изображенное в данном художественном произведении, как бы оно ни противоречило исторической истине. Нужно это вот для чего. Если художник с историей в полном согласии, история мне поможет глубже и всесторонне прочитать его замысел; если же художник от истории уклонился, вошел с ней в сознательное противоречие, то знать исторические факты

мне в этом случае еще гораздо важнее, чем в первом. Тут, как раз на уклонениях художника от исторической правды, можно уловить самую интимную суть его замысла. История колеблется, не знает — виновен ли царь Борис в убиении царевича Дмитрия в Угличе или невиновен. Пушкин делает его виновным, Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью, в которой, как в клетке зверь, мятется преступная мука. Я, конечно, много больше узнаю о произведении Пушкина и толковании Мусоргским образа Бориса, если я знаю, что это не бесспорный исторический факт, а субъективное истолкование истории. Я верен, не могу не быть верным замыслу Пушкина и осуществлению Мусоргского — я играю *преступного* царя Бориса, но из знания истории я все-таки извлекаю кое-какие оттенки игры, которые иначе отсутствовали бы.

Не могу сказать достоверно, но возможно, что это знание помогает мне делать Бориса более трагически-симпатичным.

Вот почему, готовясь к роли Бориса, я обратился к нашему знаменитому историку В. О. Ключевскому за указанием и советом. С радостной благодарностью помню, как чудесно говорил мне о Борисе, его эпохе и среде незабвенный Василий Осипович. Тонкий художник слова, наделенный огромным историческим воображением, он оказался и замечательным актером. Гулял я с ним во Владимирской губернии по лесу, когда он мне рассказывал о характере князя Василия Шуйского. Какой же это был изумительный рассказ! Остановится, отступит шага на два, протянет вкрадчиво ко мне — царю Борису — руку и так рассудительно, сладко говорит:

Но знаешь сам: бессмысленная чернь
изменчива, мятежна, суеверна,
легко пустой надежде предана,
мгновенному велению послушна,
для истины глуха и равнодушна,
а баснями питается она.
Ей нравится бесстыдная отвага:
так если сей неведомый бродяга
литовскую границу перейдет...

Говорит, а сам хитрыми глазами мне в глаза смотрит, как бы прощупывает меня, какое впечатление на меня производят его слова — испуган ли я, встревожен ли? Ему это очень важно знать для своей политической игры. Как живой, вставал передо мной Шуйский в воплощении Ключевского. И я понимал, что когда говорит такой тонкий хитрец, как Шуйский, я, Борис, и слушать должен его, как слушают ловкого интригана, а не просто бесхитростного докладчика-царедворца.

Таким образом, первоначальный ключ к постижению характера изображаемого лица дает мне внимательное изучение роли и источников, то есть усилие чисто интеллектуального порядка. Я просто усваиваю урок, как ученик проходит свой курс по учебнику. Но это, очевидно, только начало.

24

Как бы ни был хорошо нарисован автором персонаж, он всегда останется зрительно смутным. В книге или партитуре нет картинок, нет красок, нет измерений носа в миллиметрах. Самый искусный художник слова не может пластически объективно нарисовать лицо, передать звук голоса, описать фигуру или походку человека. На что величайший художник Лев Толстой, но пусть десять талантливых художников попробуют нарисовать карандашом или написать кистью портрет Анны Карениной по заметкам Толстого,— выйдет десять портретов, друг на друга совершенно не похожих, хотя каждый из них в каком-нибудь отношении будет близок к синтетическому образу Карениной. Очевидно, что объективной правды в этом случае быть не может, да не очень уж и интересна эта протокольная правда.

Но если актриса берется играть Анну Каренину,— да простит ей это господь!— необходимо, чтобы внешний сценический образ Анны ничем не противоречил тому общему впечатлению, которое мы получили об ней в романе Толстого. Это — минимальнейшее требование, которое актриса должна себе предъявить. Но этого, конечно, мало. Надо, чтобы внешний образ не только не противоречил роману Толстого, но и *гармонировал* с возможно большим количеством черт характера Анны Карениной, эти черты делал для зрителя более заметными и убедительными. Чем полнее внешний образ актрисы сольется с духовным образом, нарисованным в романе, тем он будет совершеннее. Само собой разумеется, что под внешностью я разумею не только грим лица, цвет волос и тому подобное, но манеру персонажа *быть:* ходить, слушать, говорить, смеяться, плакать.

Как осуществить это? Очевидно, что одного интеллектуального усилия тут недостаточно. В этой стадии созидания сценического образа вступает в действие воображение — одно из самых главных орудий художественного творчества.

Вообразить, это значит — вдруг увидеть. Увидеть хорошо, ловко, правдиво. Внешний образ в целом, а затем в характерных деталях. Выражение лица, позу, жест. Для того же, чтобы правильно вообразить, надо хорошо, доподлинно знать натуру персонажа, ее главные свойства. Если хорошо вообразить нутро человека, можно правильно угадать и его внешний облик. При пер-

вом же появлении «героя» на сцене зритель непременно почувствует его характер, если глубоко почувствовал и правильно вообразил его сам актер. Воображение актера должно соприкоснуться с воображеиием автора и уловить существенную ноту пластнческого бытия персонажа. Сценнческий образ праведн н хорош в той мере, в какой он убеждает публику. Следовательно, при созданнн внешней оболочки образа нужно подумать об ее убеднтельностн — какое она произведет впечатлеиие?

Борис Годунов. Есть монета с его портретом. На монете он без бороды. В однн усах. Волосы, кажется, стриженые. Это, вероятно, настоящая историческая правда, но, подумав, я пришел к заключению, что эта протокольная истина никому не интересна. Ну, был Борис без бороды. Следует ли из этого, что я должен выйти на сцену бритым? Изобразил ли бы я Бориса блондином? Конечно, нет. Я этим ослабил бы впечатление от его лнчности. Он монгольского происхождения. От него ждут черной бороды. И я пожаловал Борнсу черную бороду. Те, которые меня вндели в роли Бориса, могут судить, в какой степеии эта внешняя деталь оказалась важной для силы и красоты образа.

Дон-Кнхот. Я совсем не знаю, какой он из себя. Правда, внимательно прочитав Сервантеса, закрыв затем глаза и задумавшись, я могу получнть общее впечатление от Дон-Кихота, такое же прнблизнтельное, какое десять художннков, о которых я говорил выше, получили от Анны Карениной. Я, например, могу понять, что этот сосредоточенный в себе мечтатель должен быть медлительным в движеннях, не быть суетливым. Я понимаю, что глаза у него должны быть не трезвые, но сухие. Я понимаю много разлнчных и важных отдельных черт. Но ведь этого мало,— какой он в целом — снитетнческн?— Что нужно мне сделать для того, чтобы публнка при первом взгляде на Дон-Кихота доверчиво н с симпатней ему улыбнулась; да это ты, старый знакомец наш и друг. Ясно, что в его внешности должна быть отражена н фантазня, н беспомощность, и замашки воякн, и слабость ребенка, н гордость кастильского рыцаря, и доброта святого. Нужна яркая смесь комнческого н трогательного. Исходя из нутра Дон-Кихота, я увндел его внешность. Вообразнл ее себе и, черта за чертою, упорно лепил его фигуру, издали эффектную, вблизи смешную и трогательную. Я дал ему остроконечную бородку, на лбу я взвнхрнл фантастическнй хохолок, удлинил его фнгуру н поставнл ее на слабые, тонкне, длинные ноги. И дал ему ус,— смешной, положнм, но явно претендующий украсить лицо именно испанского рыцаря... И шлему рыцарскому, и латам протнвопоставил доброе, наивное, детское лицо, на котором и улыбка, н слеза, и судорога страдання выходят почему-то особенно трогательными.

От нутра исходил я и при разработке внешней фигуры Дон-Базилио в «Севильском цирюльнике». Этот персонаж говорит: «Вы только деньги дайте мне, а я уже сделаю все». В этой фразе весь Дон-Базилио. Надо чтобы зритель при первом взгляде на него почувствовал, что это за птица, на что этот человек способен. По одной его позе, прежде чем он сказал слово. Воображение мне подсказывало, что в Дон-Базилио зритель поверит тем больше, чем менее он будет протокольно реалистичен, и, исполняя эту роль, я от реализма резко отхожу в сторону гротеска. Мой Дон-Базилио как будто складной, если хотите — растяжимый, как его совесть. Когда он показывается в дверях, он мал, как карлик, и сейчас же на глазах у публики разматывается и вырастает жирафом. Из жирафа он опять сожмется в карлика, когда это нужно. Он все может,— вы ему только дайте денег. Вот отчего он сразу и смешон, и жуток. Зрителя уже ничто в нем не удивляет. Его дифирамб полезной клевете — уже в его фигуре.

Конечно, и воображение должно питаться жизнью, наблюдениями. Дать образ испанского органиста — надо съездить в Испанию.

В то время, когда сочинял Дон-Базилио, я в Испании не бывал еще. Но бывал на границе Испании, во Франции. Видел я всяких клерков, попов — тонких и толстых. Старинные органисты в большинстве случаев походили на аббатов.

Как-то раз ехал я из Дижона в какое-то шато. Кормaтен, кажется. А во Франции ведь с поездами знаете как. На главных магистралях идут чудные поезда — голубые, синие, а в провинции такие, что не знаешь, где сколько и зачем постоят, когда и куда прибудут. Остановились мы на какой-то станции, ждем. Пришел в вагон поп. Ничего не сказал, посмотрел на пассажиров и на меня, сел согбенно к окошку, сложил руки, ладонь к ладони, и неподвижно глядит в окно. Смотрю — профиль, платочек фуляровый на шее, шляпа. Я не знал, что это за человек,— может быть, честный, а я подумал: вот Дон-Базилио. Взял я его внешность.

25

Мне часто приписывают какие-то новшества в гриме. Не думаю, что я изобрел в этой области нечто новое. Гримироваться я сам учился у замечательных российских драматических актеров. Я только старался быть аккуратным в применении полученных мною от них знаний. Ведь у нас в опере часто можно было видеть актеров, которые гримировали только лицо. Пока он стоит en face, он с грехом пополам еще напоминает тип изображаемого персонажа, но стоит только ему повернуться, как зритель замечает, что сзади парик не покрывает его собственных волос, и при

лице индуса он видит белую чистенькую шею прохожего любовника. То же бывает с руками. Актер играет старика, привесил бороду, надел седой парик, а руки молодые, белые, да еще с перстнем на пальце. Я, конечно, старался не оставлять шаляпинской шеи и шаляпинских рук трудовому крестьянину Сусанину — они ему не нужны. Сусанин целый день работает, согбенный, на солнце, и я даю его шее густой загар и даю ему грубые мужицкие руки.

Грим очень важная вещь, но я всегда помнил мудрое правило, что лишних деталей надо избегать в гриме так же, как и в самой игре. Слишком много деталей вредно. Они загромождают образ. Надо как можно проще взять быка за рога. Идти к сердцу, к ядру вещи. Дать синтез. Иногда одна яркая деталь рисует целую фигуру. В тысячной толпе можно иногда узнать человека только по одному тому, как у него сидит на затылке шляпа и как он стоит. Это — Иван Григорьевич! У вас нет никаких в этом сомнений. Одна деталь выделила его из тысячи людей. Я убежден, что если бы сто человек для опыта просовывали в дверь руку, то одна какая-нибудь рука была бы сразу узнана всеми, и наблюдатели воскликнули бы хором:

— Николай Петрович, Николай Петрович! Его рука.

Я никогда ни на одну минуту не забывал, что грим — это только помощник актера, облегчающий внешнюю характеристику типа, и что роль его, в конце концов, только второстепенная. Как одежда на теле не должна мешать движениям тела, так грим должен быть устроен так, чтобы не мешать движениям лица. Грим нужен прежде всего для того, чтобы скрыть индивидуальные черты актера. Мое лицо так же будет мешать царю Борису, как мешал бы ему мой пиджак. И точно так же, как костюм Бориса прежде всего имеет задачей устранить мой пиджак,— грим Бориса должен прежде всего загримировать мое лицо. Вот, между прочим, почему слишком резкая физическая индивидуальность идет во вред лицедейству. Представьте себе актера с суровыми медвежьими бровями,— отпущены они ему господом богом на дюжину людей,— или с носом Сирано де Бержерака. Ему будет очень трудно гримироваться, и не много ролей он с такой индивидуальностью легко сыграет. Отсюда, кажется мне, возникновение «амплуа». Я могу изобразить Санчо-Панса, я могу его играть, но мое физическое существо мне помешает сделать его вполне как следует. Владимир Николаевич Давыдов, при всей своей гениальности, не может играть Дон-Кихота из-за своей физической природы. Индивидуальность — вещь чрезвычайно ценная, но только в духе, а не в плоти. Я скажу больше, никакой грим не поможет актеру создать живой индивидуальный образ, если из души его не просачиваются наружу этому лицу присущие духовные крас-

ки — грим психологический. Душевное движение с гримом не слито, живет вне зависимости от него. Грима может не быть, а соответствующее ему душевное движение все-таки будет при художественном, а не механическом исполнении роли... Примером может служить один такого рода случай.

Когда (кажется, в 1908 г.) Дягилев организовал в Гранд-Опера первый русский сезон оперы и балета, в первый раз в Париже был поставлен «Борис Годунов». Обставлено было представление во всех смыслах пышно. Были замечательные декорации наших чудесных художников Головина и Коровина, костюмы — из императорских театров, приехали хоры, набранные из московских и петербургских трупп. И так как это было необыкновенное театральное событие для Парижа той эпохи, то на генеральную репетицию были приглашены все замечательные люди французской столицы. И вся пресса. Но в театральном деле всегда какие-нибудь сюрпризы. Оказалось, что на генеральной репетиции не могли быть поставлены некоторые декорации: вероятно, не были готовы. Не могли быть надеты некоторые костюмы: может быть, не были распакованы. Не отменять же репетиции!.. Я, как всегда, волновался. Обозлившись, я сказал:

— Раз у вас не готовы декорации и костюмы, то не готов и я. Не загримируюсь, не надену костюма, а буду репетировать в пиджаке.

Так и сделал. Совсем как на спектакле, я выходил и пел:

Дитя мое, голубка моя,
иди в свой терем,
отдохни, бедняжка*...

И совсем как на спектакле, я говорил сыну:

Когда-нибудь, и скоро, может быть,
Тебе все это царство
Достанется... Учись, дитя.

Я не обратил бы внимания на то, насколько мои обращения к детям и мой монолог были естественны, если бы не то, что в момент, когда я встал со стула, устремил взор в угол и сказал:

— Что это?.. Там!.. В углу... Колышется!..—

я услышал в зале поразивший меня страшный шум. Я косо повернул глаза, чтоб узнать, в чем дело, и вот что я увидел: публика поднялась с мест, иные даже стали на стулья и глядят в угол — посмотреть, что я в том углу увидел. Они подумали, что я действительно что-то увидел... Я пел по-русски, языка они не понима-

* Текст цитируется неточно.

ли, но по взору моему почувствовали, что я чего-то сильно испугался.

Что же, грим усилил бы это впечатление? Едва ли, а если бы усилил, то только с декоративной точки зрения.

26

Жест, конечно, самая душа сценического творчества. Настаивать на этом, значит ломиться в открытую дверь. Малейшее движение лица, бровей, глаз — что называют мимикой — есть, в сущности, жест. Правила жеста и его выразительность — первооснова актерской игры. К сожалению, у большинства молодых людей, готовящихся к сцене, и у очень многих актеров со словом «жест» сейчас же связывается представление о руках, о ногах, о шагах. Они начинают размахивать руками, то прижимая их к сердцу, то заламывая и выворачивая их книзу, то плавая ими поочередно — правой, левой, правой — в воздухе. И они убеждают себя, что играют роль хорошо, потому что жесты их «театральны». Театральность же, в их представлении, заключается в том, что они слова роли иллюстрируют подходящими будто бы движениями и, таким образом, делают их более выразительными.

Правда, в сколько-нибудь хороших русских школах уже давно твердят воспитанникам, что иллюстрировать слово жестом — нехорошо, что это фальшиво, что это прием очень плохой.

Но молодые люди этому почему-то не верят. Как это так — не иллюстрировать слова жестом? А что же делают все большие актеры? Нет, что-то не так, это надо проверить.

Пришел однажды в Москве проверять своих учителей молодой человек ко мне. Изложил мне свое недоумение и спросил мое мнение.

— Учитель ваш совершенно прав,— ответил я ему.— Вы должны принять к сведению его указания.

Тут-то я и попался. Молодой человек победоносно откинулся на спинку кресла и сказал:

— А как же, г. Шаляпин, в прошлый раз, когда вы в Артистическом обществе декламировали молодежи стихотворение, в котором была фраза:

И отражали шелк, и фрезы, и колеты
С карнизу до полу сплошные зеркала...—

то при словах «с карнизу до полу» вы рукою провели в воздухе линию?!

— Да? Вероятно, это было так,— сказал я моему гостю.— Но, проводя рукою линию по воздуху, я глазами моими отмерил *расстояние,* так что жест мой вовсе не говорил вам о карнизе и

поле,— он был согрет чем-то другим. Вероятно, я этого жеста и не видел, не замечал его, как не замечаю жестов, которые я делаю, разговаривая с вами... Кстати, скажите мне, пожалуйста, что собственно вы подразумеваете под жестом? Что такое вообще жест?

Молодой человек несколько замялся и объяснил мне, что жест — это движение руки, ноги, плеч и т. п.

— А по-моему,— заметил я,— жест есть не движение тела, а движение души. Если я, не производя никаких движений, просто сложил мои губы в улыбку,— это уже есть жест. А разве вам запретили в школе улыбнуться после слова, если эта улыбка идет от души, согрета чувством персонажа? Вам запретили *механические движения*, приставленные к слову с нарочитостью. Другое дело — жест, возникающий независимо от слова, выражающий ваше чувствование *параллельно* слову. Этот жест полезен, он что-то рисует живое, рожденное воображением.

Я надеюсь, что мой собеседник, будущий актер, понял меня и не будет *иллюстрировать* слова бездушными движениями рук, ног, плеч и т. п.

Образцом великого художника, который движением лица и глаз умел рисовать великолепные картины, может служить наш известный рассказчик И. Ф. Горбунов. В чтении рассказы его бедноваты. Но стоило только послушать, как он их рассказывает сам, и посмотреть, как при этом живет, *жестикулируя*, каждая черта его лица, каждый волосок его бровей, чтобы почувствовать, какая в его рассказах глубочайшая правда, какие это перлы актерского искусства. Если бы вы видели, как Горбунов представляет певчего, регента, мужика, лежащего в телеге и мурлыкающего песню; если бы видели, как этот мужик реагирует на неожиданный удар кнута, которым его пожаловал кучер, везущий барина, то вы поняли бы, что такое художественный жест, независимо от слова возникающий. Без таких жестов жить нельзя и творить нельзя. Потому что никакими словами и никакими буквами их не заменить. Есть двери, которые открываются при посредстве кирпича, подвешенного на веревке,— примитивный блок. Вы эти двери знаете, видали их. Но как скрипит такая дверь, как хлопает, как через нее валят клубы пара на улицу, это может быть рассказано только теми прочувствованными и рисующими жестами, на которые был великий мастер И. Ф. Горбунов. Нельзя жестом иллюстрировать слова. Это будут те жесты, про которые Гамлет сказал актерам: «Вы будете размахивать руками, как ветряная мельница...» Но жестом при *слове* можно рисовать целые картины.

Вопрос о правдивом сценическом жесте мне представляется столь важным, что меня волнует мысль, может быть, кто-нибудь

из моих молодых читателей — будущий актер — еще не совсем меня понял. Рискуя показаться излишне настойчивым, я позволю себе привести еще два примера (один — воображаемый, другой — реальный) недопустимой иллюстрации жестом слова.

Поется дуэт, следовательно,— ведется какой-то диалог. Один актер говорит другому: не советую тебе жениться на Лизетте; возьми-ка лучше обними Каролину. Актер, к которому обращен совет, с ним не согласен; его партнер еще не закончил вариации фразы, а он уже начинает жестами иллюстрировать свои возражения. Он трясет пальцем по воздуху — нет!.. Он любит Лизетту — прижимает к сердцу руки. Когда же дело доходит до Каролины, он подскакивает к рампе, обращает лицо к публике и, подмигивая ей, насмешливо большим пальцем через плечо указывает на увещевателя, как бы говоря: «С Каролиной меня не надуешь!..»

К крайнему моему огорчению, должен признаться, что мой пример не совсем выдуманный. Я слушал оперу «Отелло». В спектакле пел Таманьо, замечательнейший из всех Отелло, которых я видел на оперной сцене. Яго же изображал актер, считающийся одним из первоклассных итальянских певцов, и не без основания. После того как он очень красноречиво рассказал Отелло историю с платком, когда разъяренный Таманьо пальцами жевал скатерть на столе, удовлетворенный Яго отошел несколько назад, посмотрел на волнующуюся черную стихию и публике большим пальцем показал на Отелло, сделав после этого еще специфический итальянский жест — поболтал всей кистью руки около живота,— как бы говоря:

— Видали, господа, как я его объегорил?..

27

Такие жесты и таких актеров упаси бог иметь в театре.

Движение души, которое должно быть за жестом для того, чтобы он получился живым и художественно ценным, должно быть и за словом, за каждой музыкальной фразой. Иначе и слова, и звуки будут мертвыми. И в этом случае, как при создании внешнего облика персонажа, актеру должно служить его *воображение.* Надо вообразить душевное состояние персонажа в каждый данный момент действия. Певца, у которого нет воображения, ничто не спасет от творческого бесплодия — ни хороший голос, ни сценическая практика, ни эффектная фигура. Воображение дает роли самую жизнь и содержание.

Я только тогда могу хорошо спеть историю молодой крестьянки, которая всю свою жизнь умиленно помнит, как когда-то дав-

но, в молодости, красивый улан, проезжая деревией, ее поцеловал, и слезами обливается, когда, уже старухой, встречает его старнком (я говорю о «Молодешенька в девицах я была»),— только тогда могу я это хорошо спеть, когда воображу, что это за деревня была, и ие только одна эта деревня,— что была вообще за Россия, что была за жизнь в этих деревнях, какое сердце бьется в этой песне... Ведь вообразить надо, как жила эта девушка, если райское умиление до старости дал ей случайный поцелуй офицера в руку. Надо все это почувствовать, чтобы певцу стало больно. И непременно станет ему больно, если он вообразит, как в деревне жили, как работали, как вставали до зари в 4 часа утра, в какой сухой и суровой обстановке пробуждалось юное сердце. Вот тогда я действительно «над вымыслом слезами обольюсь».

Вообразить, чувствовать, сочувствовать, жить с горем безумного Мельника из «Русалки», когда к нему возвращается разум и он поет:

Да, стар и шаловлив я стал!

Тут Мельник плачет. Конечно, за Мельником грехи, а все же страдает он мучительно,— эту муку надо почувствовать и вообразить, надо пожалеть... И Дон-Кихота полюбить надо и пожалеть, чтобы быть на сцене трогательным старым гидальго.

Иной раз певцу приходится петь слова, которые вовсе не отражают настоящей глубины его настроения в данную минуту. Он поет одно, а думает о другом. Эти слова — как бы только внешняя оболочка другого чувства, которое бродит глубже и в них прямо не сказывается. Как бы это объяснить точнее? Ну, вот, человек перебирает четки — подарок любимой женщины,— и хотя пальцы его заняты четками и смотрит он на них, будто всецело ими поглощенный, думает он действительно не о них, а о той, которая ему их подарила, которая его любила и умерла...

Марфа в «Хованщине» Мусоргского сидит на бревне у окна кн. Хованского, который когда-то поиграл ее любовью. Она поет как будто простую песню, в которой вспоминает о своей любви к нему:

Исходила младешенька
Все луга и болота,
А и все сенные покосы;
Истоптала младешенька,
Исколола я ноженьки,
За милым рыскаючи,
Да и лих его не имаючи.

В этих словах песни звучат ноты грустного безразличия. А между тем Марфа пришла сюда вовсе не безразличной овеч-

кой. Она сидит на бревне, в задумчивых словах перебирает, как четки, старые воспоминания, но думает она не о том, что было, а о том, что будет. Ее душа полна чувством жертвенной муки, к которой она готовится. Вместе с ним, любимым Хованским, она скоро взойдет на костер — вместе гореть будут во имя святой веры и любви.

Словно свечи божии,
Мы с тобой затеплимся,
Окрест братья во пламени,
И в дыму и в огне души носятся...

Вот каким страстным, фанатическим аккордом, светлым и неистовым в одно и то же время, заканчивается ее песня!..

Значит, песню Марфы надо петь так, чтобы публика с самого начала почувствовала тайную подкладку песни. Чтобы она почувствовала не «четки», а то движение души, которое кроется за задумчивыми движениями пальцев... «Что-то такое пронзойдет»,— должна догадаться публика. Если певица сумеет это сделать, образ Марфы будет создан. И будет певице великая слава, так как Марфа — одна из тех изумительных по сложной глубине натур, которые способна рожать, кажется, одна только Россия и для выражения которых нужен был гений Мусоргского. В душе Марфы неистовствуют земная любовь, страсть, горячий грех, жгучая ревность, религиозный фанатизм, экстаз и светлая умиленность веры — и каким-то жутким полукругом все эти противоположности сходятся над пламенем костра. «Аллилуйя, аллилуйя!»...

Если же внутренние чувства Марфы через ее песню не просочатся, то никакой Марфы не получится. Будет просто более или менее полная дама, более или менее хорошо или плохо поющая какие-то никому не нужные слова.

Выше я сказал, что душевное состояние изображаемого лица надо певцу чувствовать в каждый момент действия. Должен сказать, что бывают случаи, когда артисту мешает быть правдивым какое-нибудь упущение автора музыки. Вкрадывается в партитуру маленькая фальшь, а если фальшь — актеру трудно. Вот пример. Я пою Ивана Грозного в «Псковитянке» и чувствую, что мне трудно в начале последней картины оперы. Не могу сделать, как надо. В чем дело? А вот в чем. Сначала Грозный предается размышлениям. Вспоминает молодость, как он встретил как-то в орешнике Веру, мать Ольги, как дрогнуло его сердце, как он отдался мгновенному порыву страсти. «Дрогнуло ретивое, не стерпел, теперь плоды вот пожинаем».

Хорошо. Но сию же минуту, вслед за этим, дальнейшие его размышления уже иного толка.

То только царство сильно, крепко и велико,
Где ведает народ, что у него один владыка,
Как во едином стаде — единый пастырь.

Мечтатель-любовник прежних лет преображается в зрелого государственного мыслителя, утверждающего силу централизованной власти, воспевающего благо самодержавия. Тут переход из одного душевного состояния в другое — нужна, значит, или пауза, или же вообще какая-нибудь музыкальная перепряжка, а этого у автора нет. Мне приходится просить дирижера, чтобы он задержал последнюю ноту в оркестре, сделал на ней остановку, чтобы дать мне время и возможность сделать лицо, переменить облик. Говорю об этом автору — Римскому-Корсакову. Поклонялся я ему безгранично, но надо сказать правду, не любил Николай Андреевич слушать об ошибках... Не особенно охотно выслушал он и меня. Хмуро сказал: «Посмотрю, обдумаю». Спустя некоторое время он приносит мне новую арию для этой сцены «Псковитянки». Посвятил арию мне — рукопись ее храню до сих пор, — а спел я ее только один раз — на репетиции. Прежний речитатив, хоть с ошибкой, был превосходный, а ария, которою он хотел его заменить, оказалась неподходящей. Не хотелось мне «арии» в устах Грозного. Я почувствовал, что ария мешает простому ходу моего действия.

Если бы я не культивировал в себе привычки каждую минуту отдавать себе отчет в том, что я делаю, я бы, вероятно, и не заметил пробела в музыке, и мой образ Грозного от этого, несомненно, пострадал бы.

28

В предыдущей главе я старался определить роль воображения в создании убедительных сценических образов. Важность изображения я полагал в том, что оно помогает преодолевать в работе все механическое и протокольное. Этими замечаниями я известным образом утверждал начало *свободы* в театральном творчестве. Но свобода в искусстве, как и в жизни, только тогда благо, когда она ограждена и укреплена внутренней дисциплиной.

Об этой дисциплине в сценическом творчестве я хочу теперь сделать несколько необходимых замечаний.

«Сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику». Я сказал, что негр с белой шеей, старик с нежными руками не покажутся публике убедительными. Я высказал предположение, что белокурый Борис Годунов не будет принят без сопротивления, и выразил уверенность, что песня без внутренней жизни никого не взволнует. Убедить публику — зна-

чит, в сущности, хорошо ее обмануть, вернее, создать в ней такое настроение, при котором она сама охотно поддается обману, сживается с вымыслом и переживает его, как некую высшую правду. Зритель отлично знает, что актер, умирающий на сцене, будет, может быть, через четверть часа в трактире пить пиво, и тем не менее от жалости его глаза увлажняются настоящими слезами.

Так убедить, так обмануть можно *только* тогда, когда строго соблюдено чувство художественной *меры*.

Конечно, актеру надо прежде всего самому быть убежденным в том, что он хочет внушить публике. Он должен верить в создаваемый им образ твердо и настаивать на том, что вот это, и только это — настоящая правда. Так именно жил персонаж и так именно умер, как я показываю. Если у актера не будет этого внутреннего убеждения, он никогда и никого ни в чем не убедит; но не убедит он и тогда, если при музыкальном, пластическом и драматическом рассказе не распределит правильно, устойчиво и гармонично всех тяжестей сюжета. Чувство должно быть выражено, интонации и жесты сделаны точь-в-точь по строжайшей мерке, соответствующей данному персонажу и данной ситуации. Если герой на сцене, например, плачет, то актер-певец свою впечатлительность, свою собственную слезу должен спрятать,— они персонажу, может быть, вовсе не подойдут. Чувствительность и слезу надо заимствовать у самого персонажа,— они-то будут правдивыми.

Для иллюстрации моей мысли приведу пример из практики.

Когда-то в юности, во время моих гастролей на юге России, я очутился однажды в Кишиневе и в свободный вечер пошел послушать в местном театре оперу Леонкавалло «Паяцы». Опера шла ни шатко ни валко, в зале было скучновато. Но вот тенор запел знаменитую арию Паяца, и зал странно оживился: тенор стал драматически плакать на сцене, а в публике начался смешок. Чем больше тенор разыгрывал драму, чем более он плакал над словами «Смейся, паяц, над разбитой любовью!», тем больше публика хохотала. Было очень смешно и мне. Я кусал губы, сдерживался что было силы, но всем моим нутром трясся от смеха. Я бы, вероятно, остался при мнении, что это бездарный человек, не умеет, смешно жестикулирует,— и нам смешно... Но вот кончился акт, публика отправилась хохотать в фойе, а я пошел за кулисы. Тенора я знал мало, но был с ним знаком. Проходя мимо его уборной, я решил зайти поздороваться. И что я увидел? Всхлипывая еще от пережитого им на сцене, он со слезами, текущими по щекам, насилу произнес:

— Здр... здравствуйте.

— Что с вами?— испугался я.— Вы нездоровы?

— Нет... я здо-ров.

— А что же вы плачете?

— Да вот не могу удержать слез. Всякий раз, когда я переживаю на сцене сильное драматическое положение, я не могу удержаться от слез, я пла-ачу... Так мне жалко бедного паяца.

Мне стало ясно, в чем дело.

Этот, может быть, не совсем уж бездарный певец губил свою роль просто тем, что плакал над разбитой любовью не слезами паяца, а собственными слезами чересчур чувствительного человека... Это выходило смешно, потому что слезы тенора никому не интересны...

Пример этот резкий, но он поучителен. Крайнее нарушение художественной меры вызвало в театре крайнюю реакцию — смех. Менее резкое нарушение меры вызвало бы, вероятно, меньшую реакцию — улыбки. Уклонение от меры в обратном направлении вызвало бы обратную же реакцию.

Если бы тенор был человеком черствым, паяца совсем не жалел бы и эту личную свою черту равнодушия резко проявил бы в исполнении арии «Смейся, паяц...», публика, очень возможно, закидала бы его гнилыми яблоками...

Идеальное соответствие средств выражения художественной цели — единственное условие, при котором может быть создан гармонически-устойчивый образ, живущий своей собственной жизнью,— правда, через актера, но независимо от него. Через актера-творца, независимо от актера-человека.

29

Дисциплина чувства снова возвращает нас в сферу сознания, к усилию чисто интеллектуального порядка. Соблюдение чувства художественной меры предполагает контроль над собой. Полагаться на одну только реакцию публики я не рекомендовал бы. «Публика хорошо реагирует, значит это хорошо»— очень опасное суждение. Легко обольститься полуправдой. Успех у публики, то есть видимая убедительность для нее образа, не должен быть артистом принят как безусловное доказательство подлинности образа и его полной гармоничности. Бывает, что публика ошибается. Есть, конечно, в публике знатоки, которые редко заблуждаются, но свежий народ, широкая публика судит о вещах правильно только по сравнению. Приходится слышать иногда в публике про актера: «Как хорошо играет», а играет этот актер отвратительно. Публика поймет это только тогда, когда увидит лучшее, более правдивое и подлинное. «Вот как это надо играть!»— сообразит она тогда... Показывают вам мебель Людовика XV. Все как следует: форма, резьба, золото, под старое. Это может обманывать только до той минуты, пока вам не покажут настоящие произве-

дения эпохи, с ее необъяснимым отпечатком, с ее неподдельной красотой. Только строгий контроль над собою помогает актеру быть честным и безошибочно убедительным.

Тут актер стоит перед очень трудной задачей — задачей раздвоения на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда на смотру. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. «Слишком много слез, брат,— говорит контролер актеру.— Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу». Или же: «Мало, суховато. Прибавь». Бывает, конечно, что не овладеешь собственными нервами. Помню, как однажды, в «Жизни за царя», в момент, когда Сусанин говорит: «Велят идти, повиноваться надо» и, обнимая дочь свою Антониду, поет:

Ты не кручинься, дитятко мое,
Не плачь, мое возлюбленное чадо,—

я почувствовал, как по лицу моему потекли слезы. В первую минуту я не обратил на это внимания,— думал, что это плачет Сусанин,— но вдруг заметил, что вместо приятного тембра голоса из горла начинает выходить какой-то жалобный клекот... Я испугался и сразу сообразил, что плачу я, растроганный Шаляпин, слишком интенсивно почувствовав горе Сусанина, то есть слезами лишними, ненужными,— и я мгновенно сдержал себя, охладил. «Нет, брат,— сказал контролер,— не сентиментальничай. Бог с ним, с Сусаниным. Ты уж лучше пой и играй правильно...».

Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия. Правильно ли стоит нога? В гармонии ли положение тела с тем переживанием, которое я должен изображать? Я вижу каждый трепет, я слышу каждый шорох вокруг себя. У неряшливого хориста скрипнул сапог,— меня это уж кольнуло. «Бездельник,— думаю,— скрипят сапоги», а в это время пою: «Я умира-аю»...

Бессознательность творчества, о которой любят говорить актеры, не очень меня восхищает. Говорят: актер в пылу вдохновения так вошел в роль, что, выхватив кинжал, ранил им своего партнера. По моему мнению, за такую бессознательность творчества следует отвести в участок... Когда даешь на сцене пощечину, надо, конечно, чтобы публика ахнула, но партнеру не должно быть больно. А если в самом деле шибко ударить, партнер упадет, и дирекции придется на четверть часа опустить занавес. Выслать распорядителя и извиниться:

— Простите, господа. Мы вынуждены прекратить спектакль,— актер вошел в роль.

30

Актер усердно изучил свою партитуру, свободно и плодотворно поработало его воображение, он глубоко почувствовал всю гамму душевных переживаний персонажа; он тщательно разработал на репетициях интонации и жесты; строгим контролем над своими органами выражения достиг удовлетворительной гармонии. Образ, который он в период первых вдохновений увидел как идеальную цель,— отшлифован.

На первом представлении оперы он победоносно перешел за рампу и покорил публику. Готов ли образ окончательно?

Нет, образ еще не готов. Он долго еще дозревает, от спектакля к спектаклю, годами, годами. Дело в том, что есть труд и наука, есть в природе талант, но самая, может быть, замечательная вещь в природе — практика. Если воображение — мать, дающая роли жизнь, практика — кормилица, дающая ей здоровый рост.

Я думаю, ни один сапожник,— а я в юности имел честь быть сапожником и говорю en connaissance le cause*,— как бы он ни был талантлив, не может сразу научиться хорошо тачать сапоги, хотя бы он учился этому пять лет. Конечно, он их прекрасно сделает, если он сапожник хороший, но узнать по вашему лицу, какие у вас ноги и какие особенности нужны вашим сапогам,— для этого нужна практика и только практика. Убедить! Но есть такое множество пустяков, которые стоят между вами и публикой. Есть вещи неуловимые, до сих пор не могу понять, в чем дело, но чувствую: *это* почему-то публике мешает меня понять, мне поверить. Свет в театре, если он в какой-то таинственно-необходимой степени не соответствует освещению сцены, мешает проявиться каким-то скрытым чувствам зрителя, подавляет и отвращает его эмоцию. Что-нибудь в костюме, что-нибудь в декорации или в обстановке. Так что актер в творении образа зависит много от окружающей его обстановки, от мелочей, помогающих ему, и от мелочей, ему мешающих. И только практика помогает актеру замечать, чувствовать, догадываться, что именно, какая деталь, какая соринка помешала впечатлению. Это дошло, это не доходит, это падает криво. Зрительный зал и идущие из него на подмостки струи чувства шлифуют образ неустанно, постоянно. Играть же свободно и радостно можно только тогда, когда чувствуешь, что публика за тобою идет. А чтобы держать публику — одного таланта мало: нужен опыт, нужна практика, которые даются долгими годами работы.

И вот когда-нибудь наступает момент, когда чувствуешь, что образ готов. Чем это все-таки, в конце концов, достигнуто? Я в

* — со знанием дела (фр.).

предыдущих главах об этом немало говорил, но договорить до конца не могу. Это там — за забором. Выучкой не достигнешь и словами не объяснишь. Актер так вместил всего человека в себе, что все, что он ни делает, в жесте, интонации, окраске звука,— точно и правдиво до последней степени. Ни на йоту больше, ни йоту меньше. Актера этого я сравнил бы со стрелком в «Тире», которому так удалось попасть в цель, что колокольчик дрогнул и зазвонил. Если выстрел уклонился бы на один миллиметр, выстрел этот будет хороший, но колокольчик не зазвонит...

Так со всякой ролью. Это не так просто, чтобы зазвонил колокольчик. Часто, довольно часто блуждаешь около цели близко, один миллиметр расстояния, но только около. Странное чувство. Один момент я чувствую, чувствую, что колокольчик звонит, а сто моментов его не слышу. Но не это важно — важна самая способность чувствовать, звонит или молчит колокольчик... Точно так же, если у слушателя моего, как мне иногда говорят, прошли мурашки по коже,— поверьте, что я их чувствую, на *его* коже. Я знаю, что они прошли. Как я это знаю? Вот этого я объяснить не могу. Это по ту сторону забора.

31

Что сценическая красота может быть даже в изображении уродства — не пустая фраза. Это такая же простая и несомненная истина, как то, что могут быть живописны отрепья нищего. Тем более прекрасно должно быть на сцене изображение красоты, и тем благороднее должно быть благородство. Для того же, чтобы быть способным эту красоту свободно воплотить, актер должен чрезвычайно заботливо развивать пластические качества своего тела. Непринужденность, свобода, ловкость и естественность физических движений — такое же необходимое условие гармонического творчества, как звучность, свобода, полнота и естественность голоса. Оттого, что это не всегда сознается, получаются печальные и курьезные явления. Молодой человек окончил консерваторию или прошел курс у частного профессора пения и сценического искусства, он поставил правильно те или другие ноты своего голоса, выучил роль и совершенно добросовестно полагает, что он уже может играть Рауля в «Гугенотах» или царя Грозного. Но скоро он убеждается, что ему неловко в том костюме, который на него надел портной — одевальщик.

Милый, образованный молодой человек, знающий отлично историю гугенотов и кто такой Рауль де Нанжи, представ перед публикой за освещенной рампой, бывает скорее похож на парикмахера, переряженного в святочный костюм. Он просто не умеет ходить на сцене при публике, не владея свободно своим телом,

Получается разлад между рыцарем, которого он изображает, и им самим.

Пришел однажды ко мне в Петербурге молодой человек с письмом от одного моего друга-писателя. Писатель рекомендовал мне юношу, как человека даровитого, даже поэта, но без всяких средств,— он хочет учиться пению. Нельзя ли послушать его и помочь ему?

Молодой человек был одет в черную блузу, шнурком подпоясанную под животом. Я заметил, что он ходит *вразвалку*, как ходили у нас люди из народа с идеями, мечтающие помочь угнетенным. Я заметил также, что он обладает великолепной физической силой,— я больно почувствовал его рукопожатие. Я его послушал. Сравнительно недурным голосом — басом — он спел какую-то оперную арию. Спел скучно, что я ему и сказал. Он согласился с этим, объяснив, что еще ни у кого не учился. На учение ему нужно 40 рублей в месяц. Я ему их обещал, выдал аванс и разрешил время от времени приходить мне попеть. Он поступил в школу. Видал я его редко — в сроки взноса денег. Но этак через полгода он пришел показать мне свои успехи. В той же черной блузе, с тем же поясом под животом. Слишком крепко, как всегда, пожал мне руку, вразвалку подошел к фортепьяно и запел.

Никакой особенной разницы между первым разом и теперешним я в его пении не заметил. Он только делал какие-то новые задержания, едва ли нужные, и пояснял мне, почему они логически необходимы. Я сделал ему некоторые замечания по поводу его пения и, между прочим, спросил его, что он думает по поводу своей блузы: так ли он к ней привык, что с ней не расстается, или, может быть, у него не хватает денег на другую одежду?

Вопрос мой, по-видимому, смутил молодого человека; однако, улыбнувшись, он сказал мне, что голос звучит одинаково и в блузе, и во фраке. Против этой истины я ничего не возразил. Действительно,— подумал я,— голос звучит одинаково.

В то время я играл короля Филиппа II в «Дон-Карлосе». Молодой человек часто приходил просить билеты на эти мои спектакли: хочет изучить мою игру в «Дон-Карлосе», так как к роли Филиппа II имеет особое тяготение и надеется, что это будет лучшая из его ролей, когда он начнет свою карьеру. Я ему охотно давал контрамарки. Он приходил затем благодарить меня и говорил, что моя игра переполняет его душу восторгом.

— Вот и чудно,— сказал я ему.— Я рад, что таким образом вы получите несколько наглядных уроков игры.

Прошел еще один учебный год. Снова пришел ко мне молодой певец. В черной блузе, с пояском под животом, снова до боли крепко пожал мне руку.

На этот раз я поступил с ним строго. Я ему сказал:

— Молодой человек. Вот уже два года, как вы учитесь. Вы ходили в театр смотреть меня в разных ролях и очень увлекаетесь королем Филиппом II Испанским. А ходите вы все на кривых ногах вразвалку, носите блузу и так от души жмете руки, что потом они болят. Ваш профессор, очевидно, вам не объяснил, что помимо тех нот, которые надо задерживать, как вы в прошлый раз это мне логически объяснили, надо еще учиться, как ходить не только на сцене, но и на улице. Удивляюсь, что вы не сообразили этого сами. Голос, конечно, звучит одинаково во всяком костюме, но короля Филиппа II, которого вы собираетесь играть, вы никогда не сыграете. Я считаю двухлетний опыт вполне достаточным...

Молодой человек, вероятно, жаловался друзьям, что вот большие актеры затирают молодых и не дают им дороги... Он этого не говорил бы, если бы понимал, что большими актерами делаются обыкновенно люди, с одинаковой строгостью культивирующие и свой дух, и его внешние пластические отражения.

Высочайшим образцом актера, в совершенстве владевшего благородной пластикой своего «амплуа», является для меня Иван Платонович Киселевский. Этот знаменитый актер гремел в конце прошлого века в ролях «благородных отцов» — вообще «джентльменов». Я его видел на сцене в Казани, когда я был еще мальчиком. Лично же я встретился с ним гораздо позже в Тифлисе, в салоне одной знакомой дамы, устроившей раут для гастролировавшей там столичной труппы. Я был еще слишком робок, чтобы вступить с Киселевским в беседу,— я наблюдал за ним издали, из угла. Седые волосы, белые как лунь, бритое лицо — некрасивое, но интересное каждою морщинкой. Одет в черный сюртук. Безукоризненно завязанный галстук. Обворожительный голос, совсем как бархат. Говорит негромко, но все и везде слышно. Я любовался этой прекрасной фигурой. Киселевского пригласили к буфету. Он подошел к столу с закусками и прежде, чем выпить рюмку водки, взял тарелку, посыпал в нее соль, перец, налил немного уксуса и прованского масла, смешал все это вилкой и полил этим на другой тарелке салат. Читатель, конечно, удивляется, что я, собственно, такое рассказываю? Человек сделал соус и закусил салатом рюмку водки. Просто, конечно, но *как* это сделал Киселевский,— я помню до сих пор, как одно из прекрасных видений благородной сценической пластики. Помню, как его превосходная, красивая рука брала каждый предмет, как вилка в его руках сбивала эту незатейливую смесь и каким голосом, какой интонацией он сказал:

— Ну, дорогие друзья мои, актеры, поднимем рюмки в честь милой хозяйки, устроившей нам этот прекрасный праздник...

Благородство жило в каждой линии этого человека. «Навер-

ное, английские лорды должны быть такими»,— наивно подумал я. Я видел потом в жизни много аристократов, лордов и даже королей, но всякий раз с гордостью за актера при этом вспоминал: Иван Платонович Киселевский...

32

Милые старые русские актеры!

Многих из них — всю славную плеяду конца прошлого века — я перевидал за работой на сцене; но старейших, принадлежавших к более раннему поколению великого российского актерства, мне пришлось видеть уже на покое в петербургском убежище для престарелых деятелей сцены. Грустно было, конечно, смотреть на выбывших из строя и утомленных болезнями стариков и старух, но все-таки визиты к ним в убежище всегда доставляли мне особую радость. Они напоминали мне картины старинных мастеров. Какие ясные лики! Они были покрыты как будто лаком,— это был лак скрипок Страдивариуса, всегда блистающий одинаково. Эта чудесная ясность старых актерских лиц — секрет, нашим поколением безнадежно потерянный. В ней, во всяком случае, отражалась иная жизнь, полная тайного трепета перед искусством. Со священной робостью они шли на работу в свой театр, как идут на причастие, хотя и не всегда бывали трезвыми...

Старый актерский мир был большой семьей. Без помпы и реклам, без выспренних речей и фальшивой лести, вошедших в моду позже, актеры тех поколений жили тесными дружными кружками.

Собирались, советовались, помогали друг другу, а когда надо было, говорили откровенно правду:

— Ты, брат Зарайский, играешь эту роль неправильно.

И как ни был самолюбив Зарайский, задумывался он над товарищеской критикой. И русский актер рос и цвел в славе.

Известно, что русское актерство получило свое начало при Екатерине Великой. Русские актеры были крепостными людьми, пришли в театр от сохи, от дворни — от рабства. Они были вынуждены замыкаться в себе самих, потому что не очень авантажно обращались с ними господа, перед которыми они разыгрывали на сцене свои чувства.

Я сам еще застал время, когда его высокопревосходительство г-н директор императорских театров протягивал самым знаменитым актерам два пальца. Но при этих двух пальцах его высокопревосходительство, в мое время, все-таки любезно улыбался, но от стариков, уже кончавших свою карьеру в императорских театрах, я знал, что предыдущие директора не протягивали и двух пальцев, а просто проходили за кулисы и громко заявляли:

— Если ты в следующий раз осмелишься мне наврать так, как наврал сегодня, то я тебя посажу под арест.

Не похож ли на анекдот вот этот случай,— подлинный, целиком отражающий печальную действительность того времени.

Я застал еще на сцене одного очень старого певца, почему-то меня, мальчишку, полюбившего. Певец был хороший — отличный бас. Но, будучи землеробом, он сажал у себя в огороде редиску, огурцы и прочие овощи, служившие главным образом закуской к водке... Был он и поэт. Сам я читал только одно из его произведений, но запомнил. Оно было адресовано его другу, библиотекарю театра, которого звали Ефимом:

Фима, у меня есть редька в пальте,
Сделаем из нее декольте,
А кто водочки найти поможет,
Тот и редечки погложет...

Так вот этот самый превосходный бас, землероб и поэт перед выступлением в каком-то значительном концерте в присутствии государя не вовремя сделал «декольте» и запел не то, что ему полагалось петь. Директор, который, вероятно, рекомендовал государю участие этого певца, возмущенный влетел в уборную и раскричался на него так, как можно было кричать только на крепостного раба. А в конце речи, уснащенной многими непристойными словами, из всей силы ударил по нотам, которые певец держал в руках. Ноты упали на пол. Певец, до сих пор безропотно молчавший, после удара по нотам не выдержал и, нагибаясь поднять их, глубоким, но спокойным бархатным басом рек:

— Ваше высокопревосходительство, умоляю вас, не заставьте меня, ваше высокопревосходительство, послать вас к... матери.

Как ни был директор взволнован и в своем гневе и лентах величав, он сразу замолк, растерялся и ушел... История была предана забвению.

Вот почему, в поисках теплого человеческого чувства, старые русские актеры жались друг к другу в собственной среде. Не только в столицах, вокруг императорских театров, но и в провинции они жили своей особенной, дорогой им и необходимою жизнью. И в их среде, вероятно, ютилась иногда зависть и ненависть — как всегда и везде,— но эти черты не были характерны для актерской среды — в ней господствовала настоящая хорошая дружба.

Старый актер не ездил по железным дорогам в первом классе, как это уже нам, счастливцам, сделалось возможно,— довольно часто ходил он из города в город пешком, иногда очень далекие расстояния — по шпалам, а вот лицо его, чем решительнее его

отстраняли от высшего общества, тем ярче и выпуклее чеканилось оно на той прекрасной медали, которая называется *«театр»*.

33

Что же случилось,— спрашиваю я себя иногда,— что случилось с русским актером, что так стерлось его яркое, прекрасное лицо? Почему русский театр потерял свою прежнюю обжигающую силу? Почему в наших театральных залах перестали по-настоящему плакать и по-настоящему смеяться? Или мы так уж обеднели людьми и дарованиями? Нет, талантов у нас, слава богу, запас большой.

В ряду многих причин упадка русского театра — упадка, который невозможно замаскировать ни мишурой пустой болтовни о каких-то новых формах театрального искусства, ни беззастенчивой рекламой,— я на первом плане вижу крутой разрыв нашей театральной традиции.

О традиции в искусстве можно, конечно, судить разно. Есть неподвижный традиционный канон, напоминающий одряхлевшего, склерозного, всяческими болезнями одержимого старца, живущего у ограды кладбища. Этому подагрику давно пора в могилу, а он цепко держится за свою бессмысленную, никому не нужную жизнь и распространяет вокруг себя трупный запах. Не об этой формальной и вредной традиции я хлопочу. Я имею в виду преемственность живых элементов искусства, в которых еще много плодотворного семени. Я не могу представить себе беспорочного зачатия новых форм искусства... Если в них есть жизнь — плоть и дух,— то эта жизнь должна обязательно иметь генеалогическую связь с прошлым.

Прошлое нельзя просто срубить размашистым ударом топора. Надо разобраться, что в старом омертвело и принадлежит могиле и что еще живо и достойно жизни. Лично я не представляю себе, что в поэзии, например, может всецело одряхлеть традиция Пушкина, в живописи — традиция итальянского Ренессанса и Рембрандта, в музыке — традиция Баха, Моцарта и Бетховена... И уж никак не могу вообразить и признать возможным, чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека и богоподобное слово. Между тем, к великому несчастью театра и театральной молодежи, поколеблена именно эта священная сценическая традиция. Поколеблена она людьми, которые жилятся во что бы то ни стало придумать что-то новое, хотя бы для этого пришлось насиловать природу театра. Эти люди называют себя новаторами; чаще всего это просто насильники над театром. Подлинное творится без насилия, которым в искус-

стве ничего нельзя достигнуть. Мусоргский — великий новатор, но никогда не был он насильником. Станиславский, обновляя театральные представления, никуда не ушел от человеческого чувства и никогда не думал что-нибудь делать насильно только для того, чтобы быть новатором.

Позволю себе сказать, что и я в свое время был в некоторой степени новатором, но я же ничего не сделал насильно. Я только собственной натурой почувствовал, что надо ближе проникнуть к сердцу и душе зрителя, что надо затронуть в нем сердечные струны, заставить его плакать и смеяться, не прибегая к выдумкам, трюкам, а, наоборот, бережно храня высокие уроки моих предшественников — искренних, ярких и глубоких русских старых актеров...

Это только горе-новаторы изо всех сил напрягаются придумать что-нибудь такое сногсшибательное, друг перед другом щеголяя хлесткими выдумками.

Что это значит —«идти вперед» в театральном искусстве по принципу «во что бы то ни стало»? Это значит, что авторское слово, что актерская индивидуальность — дело десятое, а вот важно, чтобы декорации были непременно в стиле Пикассо,— заметьте, только в *стиле:* самого Пикассо не дают... Другие говорят: нет, это не то. Декораций вообще не нужно — нужны холсты или сукна. Еще третьи выдумывают, что в театре надо актеру говорить возможно тише — чем тише, тем больше настроения. Их оппоненты, наоборот, требуют от театра громов и молний. А уж самые большие новаторы додумались до того, что публика в театре должна тоже принимать участие в «действе» и, вообще, изображать собою какого-то «соборного» актера...

Этими замечательными выдумщиками являются преимущественно наши режиссеры —«постановщики» пьес и опер. Подавляющее их большинство не умеет ни играть, ни петь. О музыке они имеют весьма слабое представление. Но зато они большие мастера выдумывать «новые формы». Превратить четырехактную классическую комедию в ревю из тридцати восьми картин. Они большие доки по части «раскрытия» намеков автора. Так что, если действие происходит в воскресный, скажем, полдень в русском губернском городе, то есть в час, когда на церквах обычно звонят колокола, то они этим колокольным звоном угощают публику из-за кулис. Малиновый шум заглушает, правда, диалог, зато талантливо «развернут намек»... Замечательно, однако, что, уважая авторские намеки, эти новаторы самым бесцеремонным образом обращаются с его текстом и с точными его ремарками. Почему, например, «Гроза» Островского ставится под мостом? Островскому никакой мост не был нужен. Он указал место и обстановку действия. Я не удивлюсь, если завтра поставят Шекспира или

Мольера на Эйфелевой башне; потому что постановщику важно не то, что задумал и осуществил в своем произведении автор, а то, что он, «истолкователь тайных мыслей» автора, вокруг этого намудрил. Естественно, что на афише о постановке, например, «Ревизора» скромное имя «Гоголь» напечатано маленькими буквами и аршинными буквами — имя знаменитого постановщика Икса.

Глинка написал оперу «Руслан и Людмила». Недавно я имел сомнительное удовольствие увидеть эту старейшую русскую оперу в наиновейшей русской же постановке. Боже мой!.. Мудрствующему режиссеру, должно быть, неловко было говорить честной прозой — надо было во что бы то ни стало показать себя новатором,— выдумать что-нибудь очень оригинальное. В этой пушкинской сказке все ясно. Режиссер, однако, выдумал нечто в высшей степени астрономическое. Светозар и Руслан, видите ли, символизируют день, солнце, а Черномор — ночь. Может быть, это было бы интересно на кафедре, но почему публике, пришедшей слушать оперу Глинки, надо было навязывать эту замысловатую науку, мне осталось непонятным. Я видел только, что в угоду этому замыслу,— не снившемуся ни Пушкину, ни Глинке,— декорации и постановка оперы сделаны были в крайней степени несуразно.

Пир в киевской гридинце Светозара. Глинка, не будучи астрономом, сцену эту разработал, однако, недурно. Постановщик решил, что этого мало, и вместо гридницы построил лестницу жизни по мотиву известной лубочной картины — восходящая юность, нисходящая старость,— и гости почему-то пируют на этой символической лестнице. На небе появляются при этом звезды разных величин, а *на полу* косо стоит серп луны: так, очевидно, полагается. Вместо луны светят лампионы так, что бьют в глаза зрителям и мешают рассмотреть остальные новшества. Бороду Черномора несут на какой-то особенной подушке, которая должна, вероятно, символизировать весь мрак, окружающий бороду, или что-то такое в этом роде. Но самое главное и удивительное это то, что во время самой обыкновенной сцены между Наиной и Фарлафом вдруг неизвестно почему и для чего из-за кулис появляются какие-то странные существа, не то это мохнатые и корявоветвистые деревья, не то это те черти, которые мерещатся иногда алкоголикам. Таких существ выходит штук двенадцать, а их нет ни в тексте Пушкина, ни в музыке Глинки.

Или вот, ставят «Русалку» Даргомыжского. Как известно, в первом действии этой оперы стоит мельница. Выдумщик-режиссер не довольствуется тем, что художник написал декорацию, на которой изобразил эту самую мельницу, он подчеркивает ее: выпускает на сцену молодцов, и они довольно долгое время таскают

мешки с мукой, то в мельницу, то на двор. Теперь прошу вспомнить, что на сцене в это время происходит глубокая драма. Наташа в полуобморочном состоянии сидит в столбняке, еще минута — и она бросится в воду топиться,— а тут мешки с мукой!

— Почему вы носите мешки с мукой?— спрашиваю я постановщика.

— Дорогой Федор Иванович, надо же как-нибудь *оживить* сцену.

Что ответить? «Ступай, достань веревку и удавись. А я уже, может быть, подыщу кого-нибудь, кто тебя сумеет оживить...»

Нельзя — обидится! Скажет: Шаляпин ругается.

34

Не во имя строгого реализма я восстаю против «новшеств», о которых я говорил в предыдущей главе. Я не догматик в искусстве и вовсе не отрицаю опытов и исканий. Не был ли смелым опытом мой Олоферн? Реалистичен ли мой Дон-Базилио? Что меня отталкивает и глубоко огорчает, это подчинение главного — аксессуару, внутреннего — внешнему, души — погремушке. Ничего не имел бы я ни против «лестницы жизни», ни против мешков с мукой, если бы они не мешали. А они мешают певцам спокойно играть и петь, а публике мешают спокойно слушать музыку и певцов. Гридница спокойнее лестницы — сосредоточивает внимание, а лестница его рассеивает. Мешки с мукой и чертики — уже прямой скандал. Я сам всегда требую хороших, красивых и стильных декораций. Особенность и ценность оперы для меня в том, что она может сочетать в стройной гармонии все искусства — музыку, поэзию, живопись, скульптуру и архитектуру. Следовательно, я не мог бы упрекнуть себя в равнодушии к заботам о внешней обстановке. Я признаю и ценю действие декорации на публику. Но, произведя свое первое впечатление на зрителя, декорация должна сейчас же утонуть в общей симфонии сценического действия. Беда же в том, что новаторы, поглощенные нагромождением вредных, часто бессмысленных декоративных и постановочных затей, уже пренебрегают всем остальным, самым главным в театре — духом и интонацией произведения, и подавляют актера, первое и главное действующее лицо.

Я весьма ценю и уважаю в театральном деятеле знания, но если своими учеными изысканиями постановщик убивает самую суть искусства, то его науку и его самого надо из театра беспощадно гнать.

Режиссер ставит «Бориса Годунова». У Карамзина или у Иловайского он вычитал, что самозванец Гришка Отрепьев бежал из монастыря осенью, в сентябре. Поэтому, ставя сцену в корчме с

Гришкой и Варлаамом, он оставляет окно открытым и за окном дает осенний пейзаж — блеклую зелень. Хронология торжествует, но сцена погублена.

Мусоргский написал к этой картине *зимнюю* музыку. Она заунывная, сосредоточенная, замкнутая — открытое окно уничтожает настроение всей сцены...

С такого рода губительной наукой я однажды столкнулся непосредственно на императорской сцене.

Владимир Стасов сказал мне как-то:

— Федор Иванович, за вами должок. Вы обещали спеть какнибудь Лепорелло в «Каменном госте» Даргомыжского.

Желание Стасова для меня было законом. Я сказал директору императорских театров В. А. Теляковскому, что хочу петь в «Каменном госте». Теляковский согласился. Я приступил к работе, то есть стал заучивать мою и все остальные роли пьесы, как я это всегда делаю. Сижу у себя дома в халате и разбираю клавир. Мне докладывают, что какой-то господин хочет меня видеть.

— Просите.

Входит господин с целой библиотекой под мышкой. Представляется. Ему поручено поставить «Каменного гостя».

— Очень рад. Чем могу служить?

Постановщик мне объясняет:

— Легенда о Дон-Жуане весьма старинного происхождения. Аббат Этьен на 37-й странице III тома своего классического труда относит ее возникновение к XII веку. Думаю ли я, что «Каменного гостя» можно ставить в стиле XII века?

— Отчего же нельзя,— отвечаю.— Ставьте в стиле XII века.

— Да,— продолжает ученый мой собеседник.— Но Родриго дель Стюпидос на 72-й странице II тома своего не менее классического труда поместил легенду о Дон-Жуане в рамки XIV века.

— Ну, что же. И это хорошо. Чем плохой век? Ставьте в стиле XIV века.

Прихожу на репетицию. И первое, что я узнаю, это то, что произведение Даргомыжского по Пушкину ставят в стиле XII века. Узнал я это вот каким образом. У Лауры веселая застольная пирушка. На столе, конечно, полагается быть канделябрам. И вдруг постановщик заметил, что канделябры не соответствуют стилю аббата Этьена. Пришел он в неописуемое волнение!

— Григорий! Рехнулся, что ли? Что за канделябры! Тащи канделябры XII века... Григорий!..

Появился бутафор. Малый, должно быть, VII века и о XII веке не слыхивал.

Ковыряя в носу, он флегматически отвечает:

— Так что, г-н режиссер, окромя как из Хюгенотов, никаких канделябрей у нас нет...

Очень мне стало смешно.

— Бог с ними,— думаю,— пускай забавляются.

Приступили к репетициям. Пиршественный стол поставлен так, что за ним не только невозможно уютно веселиться, но и сидеть за ним удобно нельзя.

Вступает в действие Дон-Карлос. По пьесе это грубый солдафон. Для прелестной восемнадцатилетней Лауры он не находит за пиром никаких других слов, кроме вот этих:

...Когда
Пора пройдет; когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют,
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда — что скажешь ты?

Роль этого грубого вояки должен петь суровый бас, а запел ее мягкий лирический баритон. Она, конечно, лишилась характера. Постановщик же, поглощенный канделябрами, находил, по-видимому, бескостный тон певца вполне подходящим — ничего не говорил. Об этом не сказано ничего ни у аббата Этьена, ни у Родриго дель Стюпндоса...

Послушал я, послушал, не вытерпел и сказал:

— Пойду я, господа, в баню. Никакого «Каменного гостя» мы с вами петь не будем.

И ушел. «Каменный гость» был поставлен без моего участия и, разумеется, предстал перед публикой в весьма печальном виде.

35

Кажется мне порою, что растлевающее влияние на театр оказал и общий дух нового времени. Долго наблюдал я нашу театральную жизнь в столицах и не мог не заметить с большим огорчением, что нет уже прежнего отношения актера к театру. Скептики иногда посмеиваются над старомодными словами — «святое искусство», «храм искусства», «священный трепет подмостков» и т. п. Может быть, оно звучит и смешно, но ведь не пустые это были слова для наших стариков. За ними было глубокое чувство. А теперь похоже на то, что молодой актер стал учиться в училищах главным образом только для того, чтобы получить аттестат и немедленно же начать играть Рюи Блаза[89]. Перестал как будто молодой актер задумываться над тем, готов ли он. Он стал торопиться. Его занимают другие вопросы. Весь трепет свой он перенес на дешевую рекламу. Вместо того чтобы посвятить свою заботу и свое внимание пьесе, изображению персонажа, спектаклю, он перенес свое внимание на театральный журнальчик

и на афишу — имя большими буквами. Понятно, что лестно увидеть свое изображение на первой странице журнала с надписью внизу: «Усиков. Один из самых наших замечательных будущих талантов». Приятно и ослепительно. Но в этом ослеплении актер перестал замечать, что от интимных отношений со «священным искусством» он все ближе и ближе переходил к базару. Актер обтер свое лицо об спину театрального репортера...

Для развлечения и удовлетворения молодого самолюбия он восторженно стал принимать приглашения в кружки так называемых любителей театрального искусства, кружки взаимной лести и рекламы, где на каждой репетиции обязательно находил редактора театральной газеты. Критика серьезных людей сделалась ему обидной, тяжелой и невыносимой. Но страшнее всего то, что он потерял способность критиковать самого себя.

Надо по всей справедливости сказать, что трудно приходится современной молодежи,— ее жаль. Искусство требует не только усидчивости, но и сосредоточенности. Цивилизация последних десятков лет смяла кости этой доброй усидчивости. Сейчас все так торопятся, спешат. Аэропланы, радио. Наверху летают, а внизу, на земле, дерутся. Хоть я и не очень стар, а скажу,— мы, старики, в баню ходили, долго мылись, благодушествовали. Хорошо потереться мочалкой и веником попариться. Для искусства хорошо. Теперь станешь на пружинку, тебя в минуту и намылили, и потерли, и усатин уже во всех волосах. Для искусства усатин вредная вещь, вредна и пружинка... Искусство требует созерцания, спокойствия, хорошего ландшафта с луной. А тут Эйфелева башня с Ситроеном... Надо торопиться, спешить, перегонять.

Актер, музыкант, певец вдруг как-то стали все ловить момент. Выдался момент удачный — он чувствует себя хорошо. Случилось что-нибудь плохое, он говорит —«не везет», затирают, интригуют. Этот моменталист никогда не виноват сам, всегда виноват кто-то другой.

И год от году, на моих глазах, этот базар стал разрастаться все более зловеще. Ужасно, на каждом шагу и всюду — на всем земном шаре,— сталкиваться с профессионалами, не знающими своего ремесла. Актер не знает сцены, музыкант не знает по-настоящему музыки, дирижер не чувствует ни ритма, ни паузы. Не только не может передать души великого музыканта, но неспособен даже уследить более или менее правильно за происходящими на сцене действиями, а ведь спектаклем командует он, как полководец — сражением. С чрезвычайно нахмуренными бровями, с перстнем на мизинце, он зато очень убедительно машет палочкой... И нельзя сказать, чтобы этот дирижер совершенно ничего не знал. Нет, он знает, много знает, обучен всем контрапунктам, но от этого знания толку мало потому, что одних знаний недоста-

точно для *решения задачи.* Надобно еще уметь сообразить, понять и сотворить. Ведь для того чтобы построить хороший мост, инженеру мало знать курс, который он проходил в школе. Он должен еще быть способным решить творческую задачу...

Мне, которому театр, быть может, дороже всего в жизни, тяжело все это говорить, но еще тяжелее все это видеть. Я старая театральная муха — гони ее в окно, она влезет в дверь,— так неразрывно связан я со сценой. Я проделал все, что в театре можно делать. Я и лампы чистил, и на колосники лазил, и декорации приколачивал гвоздями, а в апофеозах зажигал бенгальские огни, и плясал в малороссийской труппе, и водевили разыгрывал, и Бориса Годунова пел. Самый маленький провинциальный актер, фокусник какой-нибудь в цирке близок моей душе. Так люблю я театр. Как же мне без боли признаться, что в большинстве современных театров мне и скучно, и грустно?

Но я надеюсь, я уверен, что не все молодые изменили хорошей, честной театральной традиции. И с уверенностью скажу им: «Не теряйте духа! Будьте себе верны — вы победите!»

VI. РУССКИЕ ЛЮДИ

37

Я уже упоминал о том, что великих актеров дало России крепостное крестьянство. Выдвинуло оно, как я только что отметил, и именитое российское купечество. Много, воистину, талантливости в русской деревне. Каждый раз, когда я об этом думаю, мне в образец приходят на память не только знаменитые писатели, художники, ученые или артисты из народа, но и простые, даровитые мастеровые, как, например, мой покойный друг Федор Григорьев. Этот человек в скромной профессии театрального парикмахера умел быть не только художником, что случается нередко, но и добрым, спорым, точным мастером своего ремесла, что в наше время, к сожалению, стало большой редкостью.

Есть у меня две-три «буржуазные» причуды: люблю носить хорошее платье, приятное белье и красивые, крепко сшитые сапоги. Трачу много денег на эти удовольствия. Заказываю костюм у самого знаменитого портного Лондона. Меня изучают во всех трех измерениях и затем надо мною проделывают бесконечное количество всевозможных манипуляций при многих примерках. А в конце концов — в груди узко, один рукав короче, другой длиннее:

— У вас правое плечо значительно ниже левого.

— Но вы ведь мерили сантиметром.

— Извините, как-то упустил.

То же самое с сапогами и рубашками. Кончил я тем, что, заказывая платье, белье и обувь, я пристально гляжу на закройщиков и спрашиваю:

— Вы замечаете, что я уродлив?

Удивление.

— Вы видите, например, что у меня левое плечо ниже правого?— Приглядываются.

— Да, немножко.

— А на левой ноге у меня вы не видите шишки около большого пальца?

— Да, есть.

— А шея, видите, у меня ненормально длинная?

— Разве?

— Так вот, заметьте все это и сделайте как следует.

— Будьте спокойны.

И опять — правая сторона пиджака обязательно висит ниже левой на пять сантиметров, сапоги больно жмут, а воротник от рубашки прет к ушам.

То же самое у меня с театральными парикмахерами. С тех пор как я уехал из России, я никогда не могу иметь такого парика, такой бороды, таких усов, таких бровей, какие мне нужны для роли. А театральный парикмахер,— как это ни странно, простой парикмахер,— главный друг артиста. От него зависит очень много. Федор Григорьев делал просто чудеса. В нем горели простонародная русская талантливость и несравненная русская сметливость и расторопность. Был он хороший и веселый человек; заика, и лысый — в насмешку над его ремеслом. Подкидыш, он воспитывался в сиротском доме и затем был отдан в учение в простую цирюльню, где «стригут, бреют и кровь пускают». Но и у цирюльника он умудрился показать свой талант. На святках он делал парики, бороды и усы для ряженых и выработался очень хорошим гримером. Он сам для себя изучил всякое положение красок на лице, отлично знал свет и тень.

Когда я объяснял ему сущность моей роли и кто такой персонаж, то он, бывало, говорил мне:

— Думаю, Ффф-едор Иванович, что его нн-адо сыграть ррр-ыжеватым.

И давал мне удивительно натуральный парик, в котором было так приятно посмотреть в зеркало уборной, увидеть сзади себя милое лицо Федора, улыбнуться ему и, ничего не сказав, только подмигнуть глазом.

Федор, понимая безмолвную похвалу, тоже ничего не говорил, только прикашливал.

Мой бенефис. Завивая локон, Федор, случалось, говорил:

— Ддд-орогой Ффф-едор Иванович! Поодпустим сегодня для торжественного шаляпинского спектакля...

И, действительно, «подпускал»...

В профессиональной области есть только один путь к моему сердцу — на каждом месте хорошо делать свою работу: хорошо дирижировать, хорошо петь, хорошо парик приготовить.

И Федора Григорьева я сердечно полюбил. Брал его за границу, хотя он был мне не нужен — все у меня бывало готово с собою. А просто хотелось мне иметь рядом с собою хорошего человека и доставить ему удовольствие побывать в январе среди роз и акаций.

Ну, и радовался же Фёдор в Монте-Карло! Исходил он там все высоты кругом, а вечером в уборной театра сидел и говорил:

— Дде-шево уст-рицы стоят здесь, Ффф-едор Иванович! У ннас не подступишься! А уж что замечательно, Федор Иванович, тт-ак это ссс-ыр, Фффе-дор Ивв-анович, ррок-фор. Каждое утро с кофеем съедаю чч-етверть фунта...

Я с большим огорчением узнал о смерти этого талантливого человека. Умер он в одиночестве от разрыва сердца в Петербурге... Мир праху твоему, мой чудесный соратник!

38

Много замечательных и талантливых людей мне судьба послала на моем артистическом пути. К первым и трогательным воспоминаниям о юной дружбе моих московских дней относится встреча с Сергеем Рахманиновым. Она произошла в мой первый сезон у Мамонтова.

Пришел в театр еще совсем молодой человек. Меня познакомили с ним. Сказали, что это музыкант, только что окончивший консерваторию. За конкурсное сочинение — оперу «Алеко» по Пушкину — получил золотую медаль. Будет дирижировать у Мамонтова оперой «Самсон и Далила»[90]. Все это мне очень импонировало. Подружились горячей юношеской дружбой. Часто ходили к Тестову растегаи кушать, говорить о театре, музыке и всякой всячине.

Потом я вдруг стал его видеть реже. Этот глубокий человек с напряженной духовной жизнью переживал какой-то духовный кризис[91]. Перестал показываться на людях. Писал музыку и рвал, неудовлетворенный. К счастью, Рахманинов силой воли скоро преодолел юношеский кризис, из «гамлетовского» периода вышел окрепшим для новой работы, написал много симфонических поэм, романсов, фортепьянных вещей и проч. Замечательный пианист, Рахманинов в то же время один из немногих чудес-

ных дирижеров, которых я в жизни встречал. С Рахманиновым за дирижерским пультом певец может быть совершенно спокоен. Дух произведения будет проявлен им с тонким совершенством, а если нужны задержание или пауза, то будет это йота в йоту... Когда Рахманинов сидит за фортепьяно и аккомпанирует, то приходится говорить: «не я пою, а мы поем». Как композитор, Рахманинов воплощение простоты, ясности и искренности. Сидит в своем кресле и в угоду соглядатаям не двинется ни влево, ни вправо. Когда ему нужно почесать правое ухо, он это делает правой рукой, а не левой через всю спину. За это иные «новаторы» его не одобряли.

Вид у Рахманинова — сухой, хмурый, даже суровый. А какой детской доброты этот человек, какой любитель смеха. Когда еду к нему в гости, всегда приготовляю анекдот или рассказ — люблю посмешить этого моего старого друга.

С Рахманиновым у меня связано не совсем заурядное воспоминание о посещении Льва Николаевича Толстого.

Было это 9 января 1900 года в Москве. Толстой жил с семьей в своем доме в Хамовниках. Мы с Рахманиновым получили приглашение посетить его. По деревянной лестнице мы поднялись на второй этаж очень милого, уютного, совсем скромного дома, кажется, полудеревянного. Встретили нас радушно Софья Андреевна и сыновья — Михаил, Андрей и Сергей. Нам предложили, конечно, чаю, но не до чаю было мне. Я очень волновался. Подумать только, мне предстояло в первый раз в жизни взглянуть в лицо и в глаза человеку, слова и мысли которого волновали весь мир. До сих пор я видел Льва Николаевича только на портретах. И вот он живой! Стоит у шахматного столика и о чем-то разговаривает с молодым Гольденвейзером (Гольденвейзеры — отец и сын — были постоянными партнерами Толстого в домашних шахматных турнирах). Я увидел фигуру, кажется, ниже среднего роста, что меня крайне удивило,— по фотографиям Лев Николаевич представлялся мне не только духовным, но и физическим гигантом — высоким, могучим и широким в плечах... Моя проклятая *слуховая* впечатлительность (профессиональная) и в эту многозначительную минуту отметила, что Лев Николаевич заговорил со мною голосом как будто дребезжащим и что какая-то буква, вероятно, вследствие отсутствия каких-нибудь зубов, свистала и пришепетывала!.. Я это заметил, несмотря на то, что необычайно оробел, когда подходил к великому писателю, а еще более оробел, когда он просто и мило протянул мне руку и о чем-то меня спросил, вроде того, давно ли я служу в театре, я — такой молодой мальчик... Я отвечал так, как когда-то в Казанском театре отвечал «веревочка», на вопрос, что я держу в руках...

Сережа Рахманинов был, кажется, смелее меня, но тоже волновался и руки имел холодные. Он говорил мне шепотом: «Если попросят играть, не знаю, как — руки у меня совсем ледяные». И действительно, Лев Николаевич попросил Рахманинова сыграть. Что играл Рахманинов, я не помню. Волновался и все думал: кажется, придется петь. Еще больше я струсил, когда Лев Николаевич в упор спросил Рахманинова:

— Скажите, такая музыка нужна кому-нибудь?

Попросили и меня спеть. Помню, запел балладу «Судьба», только что написанную Рахманиновым на музыкальную тему пятой симфонии Бетховена и на слова Апухтина. Рахманинов мне аккомпанировал, и мы оба старались представить это произведение возможно лучше, но так мы и не узнали, понравилось ли оно Льву Николаевичу. Он ничего не сказал. Он опять спросил:

— Какая музыка нужнее людям — музыка ученая или народная?

Меня просили спеть еще. Я спел несколько вещей и, между прочим, песню Даргомыжского на слова Беранже «Старый капрал». Как раз против меня сидел Лев Николаевич, засунув обе руки за ременный пояс своей блузы. Нечаянно бросая на него время от времени взгляд, я заметил, что он с интересом следит за моим лицом, глазами и ртом. Когда я со слезами говорил последние слова расстреливаемого солдата:

Дай бог домой вам вернуться,—

Толстой вынул из-за пояса руку и вытер скатившиеся у него две слезы. Мне неловко это рассказывать, как бы внушая, что мое пение вызвало в Льве Николаевиче это движение души; я, может быть, правильно изобразил переживания капрала и музыку Даргомыжского, но эмоцию моего великого слушателя я объяснил расстрелом человека. Когда я кончил петь, присутствующие мне аплодировали и говорили мне разные лестные слова. Лев Николаевич не аплодировал и ничего не сказал.

Софья Андреевна немного позже, однако, говорила мне:

— Ради бога, не подавайте виду, что вы заметили у Льва Николаевича слезы. Вы знаете, он бывает иногда странным. Он говорит одно, а в душе, помимо холодного рассуждения, чувствует горячо.

— Что же,— спросил я,— понравилось Льву Николаевичу, как я пел «Старого капрала»?

Софья Андреевна пожала мне руку.

— Я уверена — очень.

Я сам чувствовал милую внутреннюю ласковость сурового апостола и был очень счастлив.

Но сыновья Льва Николаевича — мои сверстники и приятели — увлекли меня в соседнюю комнату:

— Послушай, Шаляпин, если ты будешь оставаться дольше, тебе будет скучно. Поедем лучше к Яру. Там цыгане и цыганки. Вот там — так споем!..

Не знаю, было ли бы мне «скучно», но что я чувствовал себя у Толстого очень напряженно и скованно — правда. Мне было страшно, а вдруг Лев Николаевич спросит меня что-нибудь, на что не сумею как следует ответить. А цыганке смогу ответить на все, что бы она ни спросила... И через час нам цыганский хор распевал «Перстенек золотой».

39

Стыдновато и обидно мне теперь сознавать, как многое, к чему надо было присмотреться внимательно и глубоко, прошло мимо меня как бы незамеченным. Так природный москвич проходит равнодушно мимо Кремля, а парижанин не замечает Лувра. По молодости лет и легкомыслию очень много проморгал я в жизни. Не я ли мог глубже, поближе и страстнее подойти к Льву Николаевичу Толстому? Не я ли мог чаще с умилением смотреть в глаза очкастому Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову? Не я ли мог глубоко вздохнуть, видя, как милый Антон Павлович Чехов, слушая свои собственные рассказы в чтении Москвина, кашлял в сделанные из бумаги фунтики? Видел, но глубоко не вздохнул. Жалко.

Как сон, вспоминаю я теперь все мои встречи с замечательнейшими русскими людьми моей эпохи. Вот я с моим бульдожкой сижу на диване у Ильи Ефимовича Репина в Куоккала[92].

— Барином хочу я вас написать, Федор Иванович,— говорит Репин.

— Зачем?— смущаюсь я.

— Иначе не могу себе вас представить. Вот вы лежите на софе в халате. Жалко, что нет старинной трубки. Не курят их теперь.

При воспоминании об исчезнувшем из обихода чубуке мысли и чувства великого художника уходили в прошлое, в старину.

Смотрел я на его лицо и смутно чувствовал его чувства, но не понимал их тогда, а вот теперь понимаю. Сам иногда поворачиваю мою волчью шею назад и, когда вспоминаю старинную трубку — чубук,— понимаю, чем наполнялась душа незабвенного Ильи Ефимовича Репина. Дело, конечно, не в дереве этого чубука, а в духовной полноте того настроения, которое он создавал...

Об искусстве Репин говорил так просто и интересно, что, не будучи живописцем, я все-таки каждый раз узнавал от него

что-нибудь полезное, что давало мне возможность сообразить и отличить дурное от хорошего, прекрасное от красивого, высокое от пошлого. Многие из этих моих учителей-художников, как и Илья Ефимович, уже умерли. Но природа моей родины, прошедшая через их душу, широко дышит и никогда не умрет...

Удивительно, сколько в талантливых людях бывает неисчерпаемой внутренней жизни и как часто их внешний облик противоречит их действительной натуре.

Валентин Серов казался суровым, угрюмым и молчаливым. Вы бы подумали, глядя на него, что ему неохота разговаривать с людьми. Да, пожалуй, с виду он такой. Но посмотрели бы вы этого удивительного «сухого» человека, когда он с Константином Коровиным и со мною в деревне направляется на рыбную ловлю. Какой это сердечный весельчак и как значительно-остроумно каждое его замечание. Целые дни проводили мы на воде, а вечером забирались на ночлег в нашу простую рыбацкую хату. Коровин лежит на какой-то богемной кровати, так устроенной, что ее пружины обязательно должны вонзиться в ребра спящего на ней великомученика. У постели на тумбочке горит огарок свечи, воткнутый в бутылку, а у ног Коровина, опершись о стену, стоит крестьянин Василий Князев, симпатичнейший бродяга, и рассуждает с Коровиным о том, какая рыба дурашливее и какая хитрее... Серов слушает эту рыбную диссертацию, добродушно посмеивается и с огромным темпераментом быстро заносит на полотно эту картину, полную живого юмора и правды.

Серов оставил после себя огромную галерею портретов наших современников, и в этих портретах сказал о своей эпохе, пожалуй, больше, чем сказали многие книги. Каждый его портрет — почти биография. Не знаю, жив ли и где теперь мой портрет его работы[93], находившийся в художественном кружке в Москве? Сколько было пережито мною хороших минут в обществе Серова! Часто после работы мы часами блуждали с ним по Москве и беседовали, наблюдая жизнь столицы. Запомнился мне, между прочим, курьезный случай. Он делал рисунок углем моего портрета. Закончив работу, он предложил мне погулять. Это было в пасхальную ночь, и часов в 12 мы пробрались в храм Христа Спасителя, теперь уже не существующий. В эту заутреню мы оказались большими безбожниками, несмотря на все духовное величие службы. «Отравленные» театром, мы увлечены были не самой заутреней, а странным ее «мизансценом». Посреди храма был поставлен какой-то четырехугольный помост, на каждый угол которого подымались облаченные в ризы дьякона с большими свечами в руках и громогласно, огромными трубными голосами, потряхивая гривами волос, один за другим провозглашали молитвы. А облаченный архиерей маленького роста с

седенькой небольшой головкой, смешно торчавшей из пышного облачения, взбирался на помост с явным старческим усилием, поддерживаемый священниками. Нам отчетливо казалось, что оттуда, откуда торчит маленькая головка архиерея, идет и кадильный дым. Не говоря ни слова друг другу, мы переглянулись. А потом увидели: недалеко от нас какой-то робкий человек, одетый во все новое и хорошо причесанный с маслом, держал в руках зажженную свечку и страшно увлекался зрелищем того, как у впереди него стоящего солдата горит сзади на шинели ворс, «религиозно» им же поджигаемый... Мы снова переглянулись и поняли, что в эту святую ночь мы не молельщики... Протиснувшись через огромные толпы народа, мы пошли в Ваганьковский переулок, где Серов жил,— разговляться.

40

Вспоминается Исаак Левитан. Надо было посмотреть его глаза. Таких других глубоких, темных, задумчиво-грустных глаз я, кажется, никогда не видел. Всякий раз, когда я на эстраде пою на слова Пушкина романс Рубинштейна:

Слыхали ль вы за рощей глас ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?
Вздохнули ль вы...
. . . .
Когда в лесах вы юношу видали?—

я почти всегда думаю о Левитане. Это он ходит в лесу и слушает свирели звук унылый и простой. Это он — певец любви, певец печали. Это он увидел какую-нибудь церковку, увидел какую-нибудь тропинку в лесу, одинокое деревцо, изгиб речки, монастырскую стену, но не протокольно взглянули на все это грустные глаза милого Левитана. Нет, он вздохнул и на тропинке, и у колокольни, и у деревца одинокого, и в облаках вздохнул...

И странный Врубель вспоминается. Демон, производящий впечатление педанта! В тяжелые годы нужды он в соборах писал архангелов, и, конечно, это они, архангелы, внушили ему его демонов. И писал же он своих демонов! Крепко, страшно, жутко и неотразимо. Я не смею быть критиком, но мне кажется, что талант Врубеля был так грандиозен, что ему было тесно в его тщедушном теле. И Врубель погиб от разлада духа с телом. В его задумчивости действительно чувствовался трагизм. От Врубеля

мой Демои. Ои же сделал эскиз для моего Сальери[94], затерявшийся, к несчастью, где-то у парикмахера или театрального портного.

Вспомннается Поленов — еще одни замечательный поэт в живописи. Я бы сказал, дышишь и не надышишься иа какую-иибудь его желтую лилию в озере. Этот иезаурядный русский человек как-то сумел распределить себя между российским озером с лилией и суровыми холмами Иерусалима, горючими песками азиатской пустыни. Его библейские сцены, его первосвященники, его Христос — как мог ои совместить в своей душе это красочное и острое величие с тишиной простого русского озера с карасями? Не потому ли, впрочем, и над его тихими озерами веет дух божества?

Ушли из жизни все эти люди. Из славной московской группы русских художников с иамн, здесь, в Париже, здравствует один только Константин Коровин, талантливейший художник и одни из обновителей русской сценической живописи, впервые развернувший свои силы также в опере Мамонтова в коице прошлого века.

41

Музыкальиая молодежь моего поколения жила как-то врозь. Объясиялось это тем, что иам очень миого дали старики. Богатый их наследием, каждый из молодых мог работать самостоятельно в своем углу. Но ие в таком положении были эти самые старики. От предыдущих музыкальиых поколеиий они получили наследство ие столь богатое. Был Глинка, гениальный музыкант, были потом Даргомыжский и Серов. Но собствеиио русскую народную музыку им приходилось творить самим. Это они добрались до иародиых корней, где пот и кровь. Приходилось держаться друг за друга, работать вместе. Дружно жили поэтому старики. Хороший был «коллектив» знамеиитых наших композиторов в Петербурге. Вот такие коллективы я поинмаю!.. Встречу с этими людьми в самом начале моего артистического пути я всегда считал и продолжаю считать одним из больших подарков мне судьбы.

Собрались музыканты большей частью то у В. В. Стасова, их вдохновителя и барда, то у Римского-Корсакова на Загородном проспекте. Квартира у великого композитора была скромиая. Большие русские писатели и большие музыканты жили не так богато, как — извиииите меня — живут певцы... Маленькая гостиная, немного стульев и большой рояль. В столовой — узкий стол. Сидим мы, бывало, как шашлык, кусочек к кусочку, плечо к плечу — тесно. Закуска скромиая. А говорили мы о том, кто что

сочииил, что кому хорошо удалось, что такой балет поставлен хорошо, а такая-то опера — плохо: ее наполовнну сократнл Направннк, который, хотя и хорошнй днрижер, но ииогда жестоко не поннмает, что делает... А то запевали хором: Римский-Корсаков, Цезарь Кюи, Фелнкс Блюменфельд, другне и я.

Большое мое огорченне в жнзни, что не встретнл Мусоргского. Он умер до моего появлеиня в Петербурге. Мое горе. Это все равно, что опоздать на судьбоносный поезд. Приходншь на станцию, а поезд на глазах у тебя уходнт — навсегда!

Но к памяти Мусоргского отиосились в этой компании с любовью, с горделнвой любовью. Уже давио поннмалн, что Мусоргскнй — генні. Недаром Римскнй-Корсаков с чнсто религнозиым усерднем работал над «Борнсом Годуновым», велнчайшим наследнем Мусоргского. Миогне теперь наседают на Рнмского-Корсакова за то, что ои-де «нсказнл Мусоргского». Я ие музыкант, но, по скромному моему разумению, этот упрек счнтаю глубоко иесправедлнвым. Уж одии тот *материальный* труд, который Рнмский-Корсаков вложил в эту работу, удивителен н незабываем. Без этой работы мир, вероятно, н по сню пору едва лн узиал бы «Борнса Годунова». Мусоргскнй был скромен: о том, что Европа может заннтересоваться его музыкой, он н не думал. Музыкой он был одержнм. Ои пнсал потому, что не мог ие писать. Пнсал всегда, всюду. В петербургском кабачке «Малый Ярославец», что на Морской, один в отдельиом кабниете пьет водку и пишет музыку. На салфетках, на счетах, иа засалеиных бумажках... «Тряпичннк» был велнкий. Все подбирал, что была музыка. Тряпичннк поннмающий. Окурок н тот у него с ароматом. Ну, и столько иапнсал в «Борнсе Годунове», что, играй мы его, как он иапнсан Мусоргскнм, иачнналн бы в 4 часа дня н коичалн бы в 3 часа иочн. Рнмский-Корсаков поиял н сократил, но все *ценное* взял и сохраннл. Ну, да. Есть погрешиостн. Рнмскнй-Корсаков был чистый классик, диссонансов ие любил, ие чувствовал. Нет, вернее, чувствовал болезиеино. Параллельная квннта нли параллельная октава уже прнчиняли ему неприятность. Помню его в Парнже после «Саломеи» Рнхарда Штрауса! Ведь заболел человек от музыкн Штрауса! Встретил я его после спектакля в кафе де ля Пэ — буквально захворал. Говорил ои немиого в иос: «Ведь это мерзость. Ведь это отвратительно. Тело болнт от такой музыкн!» Естествеино, что ои н в Мусоргском кое на что поморщнлся. Кроме того, Рнмскнй-Корсаков был петербуржцем н ие все московское прнинмал. А Мусоргскнй был по духу москвнчом насквозь. Конечно, петербуржцы тоже глубоко поимали н до корней чувствовали иародную Россню, но в москвичах было, пожалуй, больше бытовой почвенностн, «черноземиости». Они, так сказать, иоснлн еще косоворотки... Вообще иаши музыкальные

классики в глубине души, при всем их преклонении перед Мусоргским, все несколько отталкивались от его слишком густого для них «реализма».

Действительно. Мусоргского обыкновенно определяют как великого реалиста в музыке. Так часто говорят о нем и его искренние поклонники. Я не настолько авторитетен в музыке, чтобы уверенно высказывать по этому поводу мое мнение. Но на мое простое чувство певца, воспринимающего музыку душою, это определение для Мусоргского узко и ни в какой мере не обнимает всего его величия. Есть такие творческие высоты, на которых все формальные эпитеты теряют смысл или приобретают только второстепенное значение. Мусоргский, конечно, реалист, но ведь сила его не в том, что его музыка — реалистична, а в том, что его реализм — *музыка* в самом потрясающем смысле этого слова. За его реализмом, как за завесой, целый мир проникновений и чувств, которые в реалистический план никак не войдут. Как для кого,— лично для меня даже Варлаам, как будто насквозь реалистический — впрямь, «перегаром водки» от него тянет — не только реализм, а еще и нечто другое: тоскливое и страшное в музыкальной своей беспредельности...

Ездил со мной когда-то по России приятель и аккомпаниатор[95], очень способный музыкант. В перерывах между отделениями концерта он часто разыгрывал на фортепьяно свои собственные произведения. Одно из них мне чрезвычайно понравилось. Оно рисовало какой-то ранний апрель, когда, озоруя, мальчишки ранят березу и пьют березовый сок.— «Как ты назвал эту вещь?»— спросил я автора. Он мне сказал нечто вроде —«Переход через Гибралтар». Очень я удивился и после концерта пригласил музыканта к себе в номер, попросил еще раз сыграть вещицу, во время игры останавливал и расспрашивал, как он воображал и чувствовал тот или этот пассаж. Музыкант ничего не мог мне сказать — мямлил что-то такое. Никакого Гибралтара в музыке, в развитии темы, в модуляциях не было. Я ему сказал: я тут чувствую апрель с оттепелью, с воробьями, с испариной в лесу.

Он выпучил на меня глаза и потом попросил разрешения еще раз сыграть эту вещь для себя самого. Углубившись, он играл и слушал себя, а сыграв, смущенно сказал:

— Верно, во всяком случае, это весна, и весна русская,— а не гибралтарская...

Это я к тому рассказываю, что сплошь и рядом композитор поет мне какого-нибудь своего персонажа, а в музыке, которая сама по себе хороша, этого персонажа нет, а если и есть, то представлен он только внешним образом. Действие одно, а музыка — другое. Если на сцене драка, то в оркестре много шуму, а драки нет,

нет *атмосферы* драки, не рассказано музыкой, почему герой решился на такую крайнюю меру, как драка...

Мусоргский же, как композитор, так видит и слышит все запахи данного сада, данной корчмы и так сильно и убедительно о них рассказывает, что и публика начинает эти запахи слышать и чувствовать...

Реализм это, конечно. Но реализм вот какого сорта. Русские мужики берут простые бревна, берут простые топоры (других инструментов у них нет) и строят храм. Но этими топорами они вырубают такие кружева, что не снилось тончайшим инкрустаторам.

42

Есть иногда в русских людях такая неодолимая *физическая* застенчивость, которая вызывает во мне глубокую обиду, несмотря на то, что она бывает и трогательна. Обидна она тем, что в самой глубокой своей основе она отражение, вернее, отслоение нашего долгого рабства. Гляжу на европейцев и завидую им — какая свобода и непринужденность жеста, какая легкость слова! Не всегда и не у всех эта свобода и легкость высокого стиля, но все же чувствую я в них какое-то утверждение европейцем своей личности, своего неотъемлемого достоинства. Есть в этом и наследие большой пластической культуры Запада. А вот русский человек, поди, душа у него свободнее ветра, в мозгу у него — орлы, в сердце — соловьи поют, а в салоне непременно опрокинет стул, прольет чай, споткнется. Дать ему на каком-нибудь банкете слово — смутится, двух слов не свяжет и замолкнет, сконфуженный. Повторяю, это оттого, по всей вероятности, что слишком долго русский человек ходил под грозным оком не то царя, в качестве боярина, не то помещика, в качестве раба, не то городничего, в качестве «подданного». Слишком часто ему говорили: «Молчать, тебя не спрашивают»...

Ведь несомненно из-за этой застенчивости величайший русский волшебник звука Н. А. Римский-Корсаков, как дирижер, иногда проваливал то, чем дирижировал. Угловато выходил, сконфуженно поднимал палочку и махал ею робко, как бы извиняясь за свое существование.

В Римском-Корсакове, как композиторе, поражает прежде всего художественный аристократизм. Богатейший лирик, он благородно сдержан в выражении чувства, и это качество придает такую тонкую прелесть его творениям. Мою мысль я лучше всего смогу выразить примером. Замечательный русский композитор, всем нам дорогой П. И. Чайковский, когда говорил в музыке грустно, всегда высказывал какую-то персональную жалобу, бу-

дет ли это в романсе или в симфонической поэме. (Оставляю в стороне нейтральные произведения — «Евгений Онегин», балеты.) Вот, друзья мои, жизнь тяжела, любовь умерла, листья поблекли, болезни, старость пришла. Конечно, печаль законная, человечная. Но все же музыку это мельчит. Ведь и у Бетховена бывает грустно, но грусть его в таких пространствах, где все как будто есть, но ничего предметного не видно; уцепиться не за что, а все-таки есть. Ведь, падая, за звезду не ухватишься, но она есть. Взять у Чайковского хотя бы Шестую симфонию — прекрасная, но в ней чувствуется личная слеза композитора... Тяжело ложится эта искренняя, соленая слеза на душу слушателя...

Иная грусть у Римского-Корсакова — она ложится на душу радостным чувством. В этой печали не чувствуется ничего личного — высоко, в лазурных высотах грустит Римский-Корсаков. Его знаменитый романс на слова Пушкина «На холмах Грузии» имеет для композитора смысл почти эпиграфа ко всем его творениям.

Мне грустно и легко: печаль моя светла...
Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит.

Действительно, это «унынье» в тех самых пространствах, о которых я упоминал в связи с Бетховеном.

Большой русский драматург А. Островский, отрешившись от своих бытовых тяготений, вышел на опушку леса сыграть на самодельной свирели человеческий привет заходящему солнцу: написал «Снегурочку». С какой светлой, действительно прозрачной наивностью звучит эта свирель у Римского-Корсакова! А в симфониях?! Раздаются аккорды пасхальной увертюры, оркестр играет «Да воскреснет бог», и благовестно, как в пасхальную заутреню, радостным умилением наполняет вам душу этот в жизни странно-сумрачный, редко смеющийся, малоразговорчивый и застенчивый Римский-Корсаков...

Кто слышал «Град Китеж», не мог не почувствовать изумительную поэтическую силу и прозрачность композитора. Когда я слушал «Китеж» в первый раз, мне представилась картина, наполнившая радостью мое сердце. Мне представилось человечество, все человечество, мертвое и живое, стоящее на какой-то таинственной планете. В темноте — с богатырями, с рыцарями, с королями, с царями, с первосвященниками и с несметной своей людской громадой... И из этой тьмы взоры их устремлены на линию горизонта,— торжественные, спокойные, уверенные, они ждут восхода светила. И в стройной гармонии мертвые и живые поют еще до сих пор никому не ведомую, но нужную молитву...

Эта молитва в душе Римского-Корсакова.

В отличие от Москвы, где жизни давали тон культурное купечество и интеллигенция, тон Петербурга давал, конечно, двор, а затем аристократия и крупная бюрократия. Как и в Москве, я с «обществом» сталкивался мало, но положение видного певца императорской сцены время от времени ставило меня в необходимость принимать приглашения на вечера и рауты большого света.

Высокие «антрепренеры» императорских театров в общем очень мало уделяли им личного внимания. Интересовалась сценой Екатерина Великая, но ее отношение к столичному театру было приблизительно такое же, какое было, вероятно, у помещика к своему деревенскому театру, построенному для забавы с участием в нем крепостных людей. Едва ли интересовался театром император Александр I. Его внимание было слишком поглощено театром военных действий, на котором выступал величайший из актеров своего времени — Наполеон...

Из российских императоров ближе всех к театру стоял Николай I. Он относился к нему уже не как помещик-крепостник, а как магнат и владыка, причем снисходил к актеру величественно и в то же время фамильярно. Он часто проникал через маленькую дверцу на сцену и любил болтать с актерами (преимущественно драматическими), забавляясь остротами своих талантливейших верноподданных. От этих государевых посещений кулис остался очень курьезный анекдот.

Николай I, находясь во время антракта на сцене и разговаривая с актерами, обратился в шутку к знаменитейшему из них, Каратыгину:

— Вот ты, Каратыгин, очень ловко можешь притворяться кем угодно. Это мне нравится.

Каратыгин, поблагодарив государя за комплимент, согласился с ним и сказал:

— Да, ваше величество, могу действительно играть и нищих, и царей.

— А вот меня ты, пожалуй, и не сыграл бы,— шутливо заметил Николай.

— А позвольте, ваше величество, даже сию минуту перед вами я изображу вас.

Добродушно в эту минуту настроенный царь заинтересовался — как это так? Пристально посмотрел на Каратыгина и сказал уже более серьезно:

— Ну, попробуй.

Каратыгин немедленно стал в позу, наиболее характерную для Николая I, и, обратившись к тут же находившемуся директо-

ру императорских театров Гедеонову, голосом, голосом, похожим на голос императора, произнес:

— Послушай, Гедеонов. Распорядись завтра в 12 часов выдать Каратыгину двойной оклад жалования за этот месяц.

Государь рассмеялся.

— Гм... Гм... Недурно играешь.

Распрощался и ушел.

На другой день в 12 часов Каратыгин получил, конечно, двойной оклад.

Александр II посещал театры очень редко, по торжественным случаям. Был к ним равнодушен. Александр III любил ходить в оперу и особенно любил «Мефистофеля» Бойто. Ему нравилось, как в прологе в небесах у Саваофа перекликаются трубы-тромбоны. Ему перекличка тромбонов нравилась потому, что сам, кажется, был пристрастен к тромбонам, играя на них.

Последний император, Николай II, любил театр преимущественно за замечательные балеты Чайковского, но ходил и в оперу, и в драму. Мне случалось видеть его в ложе добродушно смеющимся от игры Варламова или Давыдова.

Николай II, разумеется, не снисходил до того, чтобы прийти на подмостки сцены к актерам, как Николай I, но зато иногда в антрактах приглашал артистов к себе в ложу. Приходилось и мне быть званым в императорскую ложу. Приходил директор театра и говорил:

— Шаляпин, пойдете со мною. Вас желает видеть государь.

Представлялся я государю в гриме — царя Бориса, Олоферна, Мефистофеля.

Царь говорил комплименты.

— Вы хорошо пели.

Но мне всегда казалось, что я был приглашаем больше из любопытства посмотреть вблизи, как я загримирован, как у меня наклеен нос, как приклеена борода. Я это думал потому, что в ложе всегда бывали дамы, великие княгини и фрейлины. И когда я входил в ложу, они как-то облепляли меня взглядами. Их глаза буквально ощупывали мой нос, бороду.

Очень мило, немного капризно спрашивали:

— Как это вы устроили нос? Пластырь?

Иногда царь приглашал меня петь к себе, вернее, во дворец какого-нибудь великого князя, куда вечером после обеда приезжал запросто в тужурке. Обыкновенно это происходило так. Прискачет гонец от великого князя и скажет:

— Меня прислал к вам великий князь такой-то и поручил сказать, что сегодняшний вечер в его дворце будет государь, который изъявил желание послушать ваше пение.

Одетый во фрак, я вечером ехал во дворец. В таких случаях во дворец приглашались и другие артисты. Пел иногда русский хор Т. И. Филиппова, синодальные певчие, митрополичий хор.

Помню такой случай. Закончили программу. Царская семья удалилась в другую комнату, вероятно, выпить шампанское. Через некоторое время великий князь Сергей Михайлович на маленьком серебряном подносе вынес мне шампанское в чудесном стакане венецианского изделия. Остановился передо мной во весь свой большой рост и сказал, держа в руках поднос:

— Шаляпин, мне государь поручил предложить вам стакан шампанского в благодарность за ваше пение, чтобы вы выпили за здоровье его величества.

Я взял стакан, молча выпил содержимое и, чтобы сгладить немного показавшуюся мне неловкость, посмотрел на великого князя, посмотрел на поднос, с которым он стоял в ожидании стакана, и сказал:

— Прошу ваше величество, передайте государю императору, что Шаляпин на память об этом знаменательном случае стакан взял с собой домой.

Конечно, князю ничего не осталось, как улыбнуться и унести поднос пустым.

Спустя некоторое время я как-то снова был позван в ложу государя. Одна из великих княгинь, находившаяся в ложе, показывая мне лопнувшие от аплодисментов перчатки, промолвила:

— Видите, до чего вы меня доводите. Вообще, вы такой артист, который любит разорять. В прошлый раз вы мне разрознили дюжину венецианских стаканов.

Я «опер на грудь» голос и ответил:

— Ваше величество, дюжина эта очень легко восстановится, если к исчезнувшему стакану присоединятся другие одиннадцать...

Великая княгиня очень мило улыбнулась, но остроумия моего не оценила. Стакан остался у меня горевать в одиночестве. Где он горюет теперь?..

При дворе не было, вероятно, большого размаха в веселье и забавах. Поэтому время от времени придумывалось какое-нибудь экстравагантное развлечение внешнего порядка — костюмированный бал и устройство при этом бале спектакля, но не в больших театрах, а в придворном маленьком театре «Эрмитаж». Отсюда эти царские спектакли получили название эрмитажных.

В приглашениях, которые рассылались наиболее родовитым дворянам, указывалось, в костюмах какой эпохи надлежит явиться приглашенным. Почти всегда это были костюмы русского XVI или XVII века. Забавно было видеть русских аристократов, разговаривавших с легким иностранным акцентом, в чрезвычайно

богато, но безвкусно сделанных боярских костюмах XVII столетия. Выглядели они в них уродливо и, по совести говоря, делалось неловко, неприятно и скучно смотреть на эту забаву, тем более что в ней отсутствовал смех. Серьезно и значительно сидел посредине зала государь император, а мы, также одетые в русские боярские костюмы XVII века, изображали сцену из «Бориса Годунова».

Серьезно я распоряжался с князем Шуйским: брал его за шиворот даренной ему мною же, Годуновым, шубы и ставил его на колени. Бояре из зала шибко аплодировали... В антракте после сцены, когда я вышел в продолговатый зал покурить, ко мне подошел старый великий князь Владимир Александрович и, похвалив меня, сказал:

— Сцена с Шуйским проявлена вами очень сильно и характерно.

На что я весьма глухо ответил:

— Старался, ваше высочество, обратить внимание кого следует, как надо разговаривать иногда с боярами...

Великий князь не ожидал такого ответа. Он посмотрел на меня расширенными глазами — вероятно, ему в первую минуту почудился в моих словах мотив рабочей «Дубинушки», но сейчас же понял, что я имею в виду дубину Петра Великого, и громко рассмеялся.

Часть вторая

78

Как-то в Мариинском театре был дан оперный спектакль с моим участием для прапорщиков, молодых офицеров Красной Армии. Шел «Севильский цирюльник». Так как в этой опере я выхожу только во 2-м акте, то я в театр не торопился. Мне можно было прийти к началу 1-го акта. Я застал на сцене еще говорящего публике Луначарского. Прошел в уборную, и тут мне пришли и сказали, что Луначарский меня спрашивал, и дали при этом понять, что было неловко с моей стороны опоздать к его докладу.

Я выразил сожаление, но при этом заметил, что меня никто не предупреждал о митинге перед спектаклем... В этот момент прибежал ко мне, запыхавшись, помощник режиссера и сказал:

— Тов. Луначарский просит вас сейчас же выйти на сцену.

— В чем дело?

Пошел на сцену и в кулисах встретил Луначарского, который, любезно поздоровавшись, сказал, что считает справедливым и

необходимым в присутствии молодой армии наградить меня званием Первого Народного Артиста Социалистической Республики[96].

Я сконфузился, поблагодарил его, а он вывел меня на сцену, стал в ораторскую позу и сказал в мой профиль несколько очень для меня лестных слов, закончив речь тем, что представляет присутствующей в театре молодой армии, а вместе с нею всей Советской России Первого Народного Артиста Республики.

Публика устроила мне шумную овацию. В ответ на такой приятный подарок, взволнованный, я сказал, что я много раз в моей артистической жизни получал подарки при разных обстоятельствах от разных правителей, но этот подарок — звание *народного* артиста — мне всех подарков дороже, потому что он гораздо ближе к моему сердцу человека из народа. А так как,— закончил я,— здесь присутствует молодежь российского народа, то я, в свою очередь, желаю им найти в жизни успешные дороги; желаю, чтобы каждый из них испытал когда-нибудь то чувство удовлетворения, которое я испытываю в эту минуту.

Слова эти были искренние. Я действительно от всей души желал этим русским молодым людям успехов в жизни. Ни о какой политике я, разумеется, при этом не думал.

Оказалось, однако, что за эту мою речь я немедленно был зачислен чуть ли не в тайные агенты ГПУ. Уже некий пианист, бывший когда-то моим закадычным другом, выбравшись за границу из России, рассказывал всем, как низко пал Шаляпин. Если бы,— заявил он,— к нему в руки когда-нибудь попала власть, то он ни минуты не остановился перед наказанием Шаляпина, а формой наказания избрал бы порку... А некий зарубежный писатель, также до некоторой степени мой бывший приятель, а еще больше шумный мой поклонник, в гимназические годы проводивший ночи в дежурствах у кассы, чтобы получить билет на мой спектакль,— с одобрения редакторов копеечных газет и грошовых мыслей,— рассказывал в печати публике, что Шаляпин сделался до такой степени ярым коммунистом, что во время представления в Мариинском театре «Евгения Онегина», играя роль генерала Гремина, срывал с себя эполеты и для демонстрации бросал их в партер, приводя этим в восторг солдатскую публику...

79

Почему это в нашем быту злое издевательство сходит за ум, а великодушный энтузиазм за глупость? Почему, например, В. В. Стасова, который первый восславил новую русскую музыку, за его благородный энтузиазм называли «Вавила Барабанов», «Неуважай Корыто», «Тромбон» и т. п., а Буренина, который

беспощадно шпынял и — скажу — грубо и низко издевался, например, над сентиментальным и больным Надсоном, признали умным человеком? Неужели же ум — это умение видеть все в плохом свете, а глупость — видеть хорошее? Ведь Стасов и Надсон жили на свете только с одним желанием — куда ни взглянуть, заметить прекрасное. Как они благородны в том, что с энтузиазмом смотрели на самые, казалось, маленькие вещи и делали их большими.

Почему это русская любовь так тиранически нетерпима? Живи не так, как хочется, а как моя любовь к тебе велит. Поступай так, как моей любви к тебе это кажется благолепным. Я полюбил тебя, значит — создавай себя в каждую минуту твоей жизни по моему образу и подобию. Горе тебе, если ты в чем-нибудь уклонишься от *моего* идеала.

В Суконной слободе, бывало, ходит этакий кудрявый молодой человек с голубыми глазами к девице. Благородно, не возвышая голоса, вкрадчиво объясняет ей свою бескорыстную любовь. Девица поверила, отдала ему свое сердечное внимание. А после десятка поцелуев кудрявый человек с голубыми глазами уже начинает замечать, что она ведет себя не так строго, как должна вести себя девушка: любовь его оскорблена. Не дай бог, если она ему возразит, что сам же он ее целовал,— он придет в неописуемую ярость и предъявит ей категорическое требование:

— Отдай мне немедленно мои письма назад!..

Русская публика меня любила — я этого отрицать не могу. Но почему же не было низости, в которую она бы не поверила, когда дело касалось меня? Почему, несмотря на преклонение перед моим талантом, мне приписывали самые худшие качества?

Я еще могу понять басни и россказни о моем эпическом пьянстве, хотя никогда ни в каком смысле не был я пьяницей. В представлении русского человека герой не может пить из стакана — он должен пить ушатами. Я пил рюмками, но, так как я был «герой», надо было сказать, что я пью бочками сороковыми — и ни в одном глазу! Это, пожалуй, даже комплимент мне — молодец. Сила русского человека часто измерялась количеством алкоголя, которое он может безнаказанно поглотить. Если он мог выпить дюжину шампанского и не падал на пол, а, гордо шатаясь, шел к выходу,— его благоговейно провожали словами:

— Вот это человек!

Так что «пьянство» мое я понимаю,— и даже польщен. Но не понимаю, например, почему «герою» уместно приписывать черты мелкого лавочника?

Вспоминается мне такой замечательный случай.

В Московском Большом театре был объявлен мой бенефис. Мои бенефисы всегда публику привлекали, заботиться о продаже

билетов, разумеется, мне не было никакой надобности. Продавалось все до последнего места. Но вот мне стало известно, что на предыдущий мой бенефис барышники скупили огромное количество мест и продавали их публике по бешеным ценам,— распродав, однако, все билеты. Стало мне досадно, что мой бенефисный спектакль оказывается, таким образом, недоступным публике со скромными средствами, главным образом — московской интеллигенции. И вот что я делаю: помещаю в газетах объявление, что билеты на бенефис можно получить у меня непосредственно в моей квартире. Хлопотно это было и утомительно, но я никогда неленюсь, когда считаю какое-нибудь действие нужным и справедливым. Мне же очень хотелось доставить удовольствие небогатой интеллигенции. Что же вы думаете написали об этом в газетах?

— Шаляпин открыл лавочку!..

Богатую пищу всевозможным сплетням давали, и дают до сих пор, мои отношения с дирижерами. Создалась легенда, что я постоянно устраиваю им неприятности, оскорбляю их, вообще — ругаюсь. За сорок лет работы на сцене столкновения с различными дирижерами у меня, действительно, случались, и все же меня поражает та легкость, с которою мои «поклонники» делают из мухи слона, и та моральная беззаботность, с какой на меня в этих случаях просто клевещут. Не было ни одного такого столкновения, которое не раздули бы в «скандал»,— учиненный, конечно, мною. Виноватым всегда оказываюсь я. Не запомню случая, чтобы кто-нибудь дал себе труд подумать, с чего я с дирижерами «скандалю»? Выгоду, что ли, я извлекаю из этих столкновений, или они доставляют мне бескорыстное удовольствие?

Уверенность в оркестровом сопровождении для меня, как для всякого певца, одно из главнейших условий спокойной работы на сцене. Только тогда я в состоянии целиком сосредоточиться на творении сценического образа, когда дирижер правильно ведет оркестр. Только тогда я могу во время игры осуществлять тот контроль над собой, о котором я говорил в первой части этой книги. Слово «правильно» я здесь понимаю не в смысле глубоко художественного истолкования произведения, а лишь в самом простом и обычном смысле надлежащего движения и чередования ударов. К великому моему сожалению, у большинства дирижеров отсутствует *чувство* (именно, чувство) ритма. Так что первый удар сплошь и рядом оказывается или короче второго, или длиннее. И вот когда дирижер теряет такт, то забегает вперед, этим лишая меня времени делать необходимые сценические движения или мимические паузы, то отстает, заставляя меня замедлить действие,— правильная работа становится для меня совершенно невозможной. Ошибки дирижера выбивают меня из колен, я теряю спокойствие, сосредоточенность, настроение. И так как я не обладаю завидной

способностью быть равнодушным к тому, как я перед публикой исполняю Моцарта, Мусоргского или Римского-Корсакова (лишь бы заплатили гонорар!), то малейшая клякса отзывается в моей душе каленым железом. Маленькие ошибки, невольные и мгновенные, у человека всегда возможны. Мои мгновенные же на них реакции обыкновенно остаются незаметными для публики. Но когда невнимательный, а в особенности бездарный дирижер, каких около театра несчетное количество, начинает врать упорно и путать безнадежно, то я иногда теряю самообладание и начинаю отбивать со сцены такты, стараясь ввести дирижера в надлежащий ритм... Говорят, что это не принято, что это невежливо, что это дирижера оскорбляет. Возможно, что это так, но скажу прямо: оскорблять я никого не хочу и очень жалею, если мною кто-нибудь оскорблен; а вот быть «вежливым» за счет Моцарта, Римского-Корсакова и Мусоргского, которого невежественный дирижер извращает и подлинно оскорбляет,— я едва ли когда-нибудь себя уговорю... Неспособен я быть «вежливым» до такой степени, чтобы слепо и покорно следовать за дирижером, куда он меня без толка и смысла вздумает тянуть, сохраняя при этом на гриме приятную улыбку... Я никогда не отказываю в уважении добросовестному труду, но имею же я, наконец, право требовать от дирижера некоторого уважения и к моим усилиям дать добросовестно сработанный спектакль. С дирижерами у меня бывают тщательные репетиции. Я им втолковываю нота в ноту все, что должно и *как* должно быть сделано на спектакле. На этих репетициях я не издаю декретов: все мои замечания, все указания мои я подробно объясняю. Если бы дирижер действительно пожелал меня куда-нибудь вести за собою, я бы, пожалуй, за ним пошел, если бы только он меня убедил в своей правоте. Логике я внял бы, даже неудобной для меня. Но в том-то и дело, что я еще не видел ни одного дирижера, который логично возразил бы мне на репетиции. Если меня спросит музыкант, артист, хорист, рабочий, почему я делаю то или это, я немедленно дам ему объяснение, простое и понятное, но если мне случается на репетиции спросить дирижера, почему он делает так, а не иначе, то он ответа не находит...

Эти дирижерские ошибки, мешающие мне петь и играть, почти всегда являются следствием неряшливости, невнимания к работе или же претенциозной самоуверенности при недостатке таланта. Пусть дирижеры, которые на меня жалуются публике и газетам, пеняют немного и на себя. Это будет, по крайней мере, справедливо. Ведь с Направником, Рахманиновым, Тосканини у меня *никогда* столкновений не случалось.

Я охотно принимаю упрек в несдержанности — он мною заслужен. Я сознаю, что у меня вспыльчивый характер и что выраже-

ние недовольства у меня бывает резкое. Пусть меня критикуют, когда я неправ. Но не постигаю, почему нужно сочинять про меня злостные небылицы? В Париже дирижер портит мне во французском театре русскую новинку, за которую я несу главную ответственность перед автором, перед театром и перед французской публикой. Во время действия я нахожу себя вынужденным отбивать со сцены такты. Этот грех я за собою признаю. Но не помню случая, чтобы я со сцены, во время действия, перед публикой произносил какие-нибудь слова по адресу дирижеров. А в газетах пишут, что я так его со сцены ругал, что какие-то изысканные дамы встали с мест и, оскорбленные, покинули зал!.. Очевидно, сознание, что я недостаточно оберегаю честь русского искусства, доставляет кому-то «нравственное удовлетворение»...

А какие толки вызвало в свое время награждение меня званием Солиста его величества. В радикальных кругах мне ставили в упрек и то, что награду эту мне дали, и то, что я ее принял, как позже мне вменяли в преступление, что я не бросил назад в лицо Луначарскому награды званием Народного артиста. И так, в сущности, водится до сих пор. Если я сижу с русским генералом в кафе de la Paix, то в это время где-нибудь в русском квартале на rue de Banquiers обсуждается вопрос, давно ли я сделался монархистом или всегда был им.

Замечу, что все сказанное служит только некоторым предисловием к рассказу об одном из самых нелепых и тяжелых инцидентов всей моей карьеры. Без злобы я говорю о нем теперь, но и до сих пор в душе моей пробуждается острая горечь обиды, когда я вспоминаю, сколько этот инцидент причинял мне незаслуженного страдания, когда я вспоминаю о той жестокой травле, которой я из-за него подвергался.

80

Государь Николай II в первый раз после Японской войны собрался приехать на спектакль в Мариинский театр. Само собою разумеется, что театральный зал принял чрезвычайно торжественный вид, наполнившись генералами от инфантерии, от кавалерии и от артиллерии, министрами, сановниками, представителями большого света. Зал блестел сплошными лентами и декольте. Одним словом «сюпергала». Для меня же это был не только обыкновенный спектакль, но еще и такой, которым я в душе был недоволен: шел «Борис Годунов» в новой постановке, казавшейся мне убогой и неудачной[97].

Я знал, что в это время между хористами и Дирекцией Мариинского театра происходили какие-то недоразумения материаль-

ного характера. Не то это был вопрос о бенефисе для хора, не то о прибавке жалования. Хористы были недовольны. Они не очень скрывали своей решимости объявить в крайнем случае забастовку. Как будто даже угрожали этим. Управляющий конторой императорских театров был человек твердого характера и с хористами разговаривал довольно громко. Когда он услышал, что может возникнуть забастовка, он, кажется, вывесил объявление в том смысле, что в случае забастовки он не задумается закрыть театр на неделю, на две недели, на месяц, то есть на все то время, которое окажется необходимым для набора совершенно нового комплекта хористов. Объявление произвело на хор впечатление, и он внешне притих, но обиды своей хористы не заглушили. И вот, когда они узнали, что в театр приехал государь, то они тайно между собою сговорились со сцены подать царю не то жалобу, не то петицию по поводу обид Дирекции.

Об этом намерении хора я, разумеется, ничего не знал.

По ходу действия в «Борисе Годунове» хору это всего удобнее было сделать сейчас же после пролога. Но наша фешенебельная публика, знающая толк в «Мадам Батерфляй», осталась равнодушной к прекрасной музыке Мусоргского в прологе, и вызовов не последовало. Следующая сцена в келье также имеет хор, но хор поет за кулисами. Публике «сюпергала» превосходная сцена в келье кажется скучной, и после этого акта опять не было никаких вызовов. У хора, значит, остается надежда на сцену коронации: выходит Шаляпин, будут вызовы. Но, увы, и после сцены коронации шум в зрительном зале не имел никакого отношения к опере. Здоровались, болтали, сплетничали... В сцене корчмы нет хора. Нет также хора и в моей сцене в тереме. Хору как будто выйти нельзя. Истомленные хористы решили: если и после моей сцены не подымется занавес, значит — и опера ничего не стоит, и Шаляпин плохой актер; если же занавес подымется — выйти. Занавес, наверное, подымется,— надеялись они. И не ошиблись. После сцены галлюцинаций, после слов: «Господи, помилуй душу преступного царя Бориса»— занавес опустился под невообразимый шум рукоплесканий и вызовов. Я вышел на сцену раскланяться. И в этот самый момент произошло нечто невероятное и в тот момент для меня непостижимое. Из задней двери декораций — *с боков выхода не было* — высыпала, предводительствуемая одной актрисой, густая толпа хористов с пением «Боже, царя храни», направилась на авансцену и бухнулась на колени. Когда я услышал, что поют гимн, увидел, что весь зал поднялся, что хористы на коленях, я никак не мог сообразить, что, собственно, случилось,— не мог сообразить, особенно после этой физически утомительной сцены, когда пульс у меня 200. Мне пришло в голову, что, должно быть, случилось какое-нибудь страшное террорис-

тическое покушение, или — смешно!..— какая-нибудь высокая дама в ложе родила...

Полунощная царица
Дарует сына в царский дом...

Мелькнула мысль уйти за сцену, но сбоку, как я уже сказал, выхода не было, а сзади сцена запружена народом. Я пробовал было сделать два шага назад,— слышу шепот хористов, с которыми в то время у меня были отличные отношения: «Дорогой Федор Иванович, не покидайте нас!»... Что за притча? Все это — соображения, мысли искания выхода — длилось, конечно, не более нескольких мгновений. Однако я ясно почувствовал, что с моей высокой фигурой торчать так нелепо, как чучело, впереди хора, стоящего на коленях, я ни секунды больше *не могу*. А тут как раз стояло кресло Бориса; я быстро присел к ручке кресла на одно колено.

Сцена кончилась, занавес опустился. Все еще недоумевая, выхожу в кулисы; немедленно подбежали ко мне хористы и на мой вопрос, что это было?— ответили: «Пойдемте, Федор Иванович, к нам наверх. Мы все вам объясним».

Я за ними пошел наверх, и они, действительно, мне объяснили свой поступок. При этом они чрезвычайно экспансивно меня благодарили за то, что я их не покинул, оглушительно спели в мою честь «Многая лета» и меня качали.

Возвратившись в мою уборную, я нашел там бледного и взволнованного Теляковского.

— Что же это такое, Федор Иванович? Отчего вы мне не сказали, что в театре готовится такая демонстрация?

— А я удивляюсь, что вы, Владимир Аркадьевич, об этом мне ничего не сказали. Дело Дирекции знать.

— Ничего об этом я не знал,— с сокрушением заметил Теляковский.— Совсем не знаю, что и как буду говорить об этом государю.

Демонстрация, волнение Теляковского и вообще весь этот вечер оставили в душе неприятный осадок. Я вообще никогда не любил странной русской манеры по всякому поводу играть или петь национальный гимн. Я заметил, что чем чаще гимн исполняется, тем меньше к нему люди питают почтения. Гимн вещь высокая и драгоценная. Это представительный звук наций, и петь гимн можно только тогда, когда высоким волнением напряжена душа, когда он звучит в крови и нервах, когда он льется из полного сердца. Святынями не кидаются, точно гнилыми яблоками. У нас же вошло в отвратительную привычку требовать гимна чуть ли не при всякой пьяной драке — для доказательства «национально-патриотических» чувств. Это было мне неприятно. Но ре-

шительно заявляю, что никакого чувства стыда или сознания унижения, что я стоял или не стоял на коленях перед царем, у меня не было и в зародыше. Всему инциденту я не придал никакого значения. В самых глубоких клеточках мозга не шевелилась у меня мысль, что я что-то такое сделал неблаговидное, предал что-то, как-нибудь изменил моему достоинству и моему инстинкту свободы. Должен прямо сказать, что при всех моих недостатках, рабом или холопом я никогда не был и неспособен им быть. Я понимаю, конечно, что нет никакого унижения в коленопреклоненном исполнении какого-нибудь *ритуала,* освященного национальной или религиозной традицией. Поцеловать туфлю наместника Петра в Риме можно, сохраняя полное свое достоинство. Я самым спокойнейшим образом стал бы на колени перед царем или перед патриархом, если бы такое движение входило в мизансцен какого-нибудь ритуала или обряда. Но так вот, здорово живешь, броситься на все четыре копыта перед человеком, будь он трижды царь,— на такое низкопоклонство я никогда не был способен. Это не в моей натуре, которая гораздо более склонна к оказательствам «дерзости», чем угодничества. *На колени перед царем я не становился.* Я вообще чувствовал себя вполне непричастным к случаю. Проходил мимо дома, с которого упала вывеска, не задев, слава богу, меня...

А на другой день я уезжал в Монте-Карло. В петербургский январь очень приятно чувствовать, что через два-три дня увидишь яркое солнце и цветущие розы. Беззаботно и весело уехал я на Ривьеру.

81

Каково же было мое горестное и негодующее изумление, когда через короткое время я в Монте-Карло получил от моего друга художника Серова кучу газетных вырезок о моей «монархической демонстрации»! В «Русском слове», редактируемом моим приятелем Дорошевичем, я увидел чудесно сделанный рисунок, на котором я был изображен у суфлерской будки с высоко воздетыми руками и с широко раскрытым ртом. Под рисунком была надпись: «Монархическая демонстрация в Мариинском театре во главе с Шаляпиным». Если это писали в газетах, то что же, думал я, передается из уст в уста! Я поэтому нисколько не удивился грустной приписке Серова: «Что это за горе, что даже и ты кончаешь карачками. Постыдился бы».

Я Серову написал, что напрасно он поверил вздорным сплетням, и пожурил его за записку. Но весть о моей «измене народу» достигла, между тем, и департамента Морских Альп. Возвращаясь как-то из Ниццы в Монте-Карло, я сидел в купе и беседовал

с приятелем. Как вдруг какие-то молодые люди, курсистки, студенты, а может быть, и приказчики, вошедшие в вагон, стали наносить мне всевозможные оскорбления:

— Лакей!

— Мерзавец!

— Предатель!

Я захлопнул дверь купе. Тогда молодые люди наклеили на окно бумажку, на которой крупными буквами написано:

— Холоп!

Когда я, рассказывая об этом моим русским приятелям, спрашиваю их, зачем эти люди меня оскорбляли, они до сих пор отвечают:

— Потому, что они гордились вами и любили вас.

Странная, слюнявая какая-то любовь!

Конечно, это были молодые люди. Они позволили себе свой дикий поступок по крайнему невежеству и по сомнительному воспитанию. Но как было мне объяснить поведение других, действительно культурных людей, которых тысячи людей уважают и ценят, как учителей жизни?

За год до этого случая я пел в том же Монте-Карло. Взволнованный человек прибежал ко мне в уборную и с неподдельной искренностью сказал мне, что он потрясен моим пением и моей игрой, что жизнь его наполнена одним этим вечером. Я, пожалуй, не обратил бы внимания на восторженные слова и похвалы моего посетителя, если бы он не назвал своего имени:

— Плеханов.

Об этом человеке я слышал, конечно; это был один из самых уважаемых и образованных вождей русских социал-демократов, даровитый публицист при этом. И когда он сказал мне:

— Как хотел бы я посидеть с вами, выпить чашку чаю,— я с искренним удовольствием ответил:

— Ради бога! Приходите ко мне в отель де Пари. Буду очень счастлив.

— Вы мне позволите с моей супругой?

— Конечно, конечно, с супругой. Я буду очень рад.

Пришли ко мне Плехановы. Мы пили чай, разговаривали, Плеханов мне говорил, подобно Гоголю:

— Побольше бы такого народа. Винница славно бы пошла...

Уходя, он попросил у меня мою фотографию. Мне радостно было слушать его и было приятно знать, что его интересует моя фотография.

Я написал ему:

«С сердечными чувствами».

И вот, через несколько дней после того, как молодые люди плевали мне в лицо оскорбления, я, придя домой, нашел адресо-

ванный мне из Ментона плотный конверт и в нем нашел фотографию, на которой я прочитал две надписи: одну, мою старую — «С сердечными чувствами», и другую, свежую — Плеханова — «Возвращается за ненадобностью»...

А в это время в Петербурге известный русский литератор[88] написал мне письмо, полное упреков и укоризны. Унизил-де я звание русского культурного человека. Позже я узнал, что этим своим интимным чувствам скорби негодующий литератор дал гектографическое выражение: копии своего письма он разослал по редакциям всех столичных газет.

Да ведают потомки православных, как благородно он чувствовал...

Должен откровенно признаться, что эта травля легла тяжелым булыжником на мою душу. Стараясь понять странность этого невероятного ко мне отношения, я стал себя спрашивать, не совершил ли я, действительно, какого-нибудь страшного преступления? Не есть ли, наконец, самое мое пребывание в императорском театре измена народу? Меня очень занимал вопрос, как смотрит на этот инцидент Горький.

Горький был в это время на Капри и молчал. Стороной я слышал, что многие, приезжавшие к нему на Капри, не преминули многозначительно мигнуть заостренным глазом в мою сторону. Кончив сезон, я написал Горькому, что хотел бы приехать к нему, но прежде чем это сделать, желал бы знать, не заразился ли и он общим психозом. Горький мне ответил, что он действительно взволнован слухами, которыми ему прожужжали уши. Он меня поэтому просит написать ему, что же произошло на самом деле. Я написал. Горький ответил просьбой немедленно к нему приехать.

Против своего обыкновения ждать гостей дома или на пристани, Горький на этот раз выехал на лодке к пароходу мне навстречу. Этот чуткий друг понял и почувствовал, какую муку я в то время переживал. Я был так растроган этим благородным его жестом, что от радостного волнения заплакал. Алексей Максимович меня успокоил, лишний раз дав мне понять, что он знает цену мелкой пакости людской...

86

«На чужбине»,— написал я в заголовке этих заключительных глав моей книги. Написал и подумал: какая же это чужбина? Ведь все, чем духовно живет западный мир, мне, и как артисту, и как русскому, бесконечно близко и дорого. Все мы пили из этого великого источника творчества и красоты. Я люблю русскую музыку и мою горячую любовь на этих страницах высказывал. Но

разве этим я хотел сказать, что западная музыка хуже русской? Вещи могут быть по-различному прекрасны. Если в западной музыке, на мой взгляд, отсутствует русская сложность и крепкая интимная суковатость, то в западной музыке есть другие, не менее высокие достоинства. Ведь по-различному прекрасны и творения западной музыки. Есть мир Моцарта, и есть мир Вагнера. Каким объективным инструментом можно точно измерить сравнительное величие каждого из них? А чувством всякий может предпочтительно тяготеть к Моцарту или Вагнеру. Интимные мотивы такого предпочтения могут быть различные, но самый наивный из них, однако, субъективно убедителен.

Лично я определил бы мое восприятие Вагнера и Моцарта в такой, например, несколько парадоксальной форме. Я воображаю себя юным энтузиастом музыки с альбомом автографов любимых музыкантов. Я готов душу отдать за автограф Вагнера или Моцарта. Я набираюсь храбрости и решаю пойти за автографом к тому и другому.

Я разыскал дом Вагнера. Это огромное здание из мощных кубов железного гранита. Монументальный вход. Тяжелые дубовые двери с суровой резьбой. Я робко стучусь. Долгое молчание. Наконец, дверь медленно раскрывается, и на пороге показывается мажордом в пышной ливрее, высокомерно окидывающий меня холодными серыми глазами из-под густых бровей:

— Was wollen Sie?

— Видеть господина Вагнера.

Мажордом уходит. Я уже трепещу от страха. Прогонят. Но нет — меня просят войти. В сумрачном вестибюле из серого мрамора величественно и холодно. На пьедесталах, как скелеты, рыцарские доспехи. Вход во внутреннюю дверь по обеим сторонам стерегут два каменных кентавра. Вхожу в кабинет господина Вагнера. Я подавлен его просторами и высотой. Статуи богов и рыцарей. Я кажусь себе таким маленьким. Я чувствую, что совершил великую дерзость, явившись сюда. Выходит Вагнер. Какие глаза, какой лоб! Жестом указывает мне на кресло, похожее на трон.

— Was wollen Sie?

Я трепетно, почти со слезами на глазах, говорю:

— Вот у меня альбомчик... Автографы.

Вагнер улыбается, как луч через тучу, берет альбом и ставит свое имя.

Он спрашивает меня, кто я.

— Музыкант.

Он становится участливым, угощает меня: важный слуга вносит кофе. Вагнер говорит мне о музыке вещи, которых я никогда не забуду... Но когда за мною тяжело закрылась монументаль-

ная дубовая дверь и я увидел небо и проходящих мимо простых людей, мне почему-то стало радостно — точно с души упала тяжесть, меня давившая...

Я разыскиваю дом Моцарта. Домик. Палисадник. Дверь открывает мне молодой человек.

— Хочу видеть господина Моцарта.

— Это я. Пойдемте... Садитесь! Вот стул. Вам удобно?.. Автограф?.. Пожалуйста... Но что же стоит мой автограф?.. Подождите, я приготовлю кофе. Пойдемте же на кухню. Поболтаем, пока кофе вскипит. Моей старушки нет дома. Ушла в церковь. Какой вы молодой! Влюблены? Я вам сыграю потом безделицу — мою последнюю вещицу.

Текут часы. Надо уходить: не могу — очарован. Меня очаровала свирель Моцарта, поющая весеннему солнцу на опушке леса... Грандиозен бой кентавров у Вагнера. Великая, почти сверхчеловеческая в нем сила... Но не влекут меня копья, которыми надо пронзить сердце для того, чтобы из него добыть священную кровь.

Моему сердцу, любящему Римского-Корсакова, роднее свирель на опушке леса...

Надо только помнить, что законное право личного пристрастия к одному типу красоты и величия не исключает преклонения перед другим.

87

Не может быть «чужбиной» для русского и европейский театр. Его славная история — достояние всего культурного человечества и производит впечатление подавляющего величия. Его Пантеон полон теней, священных для всякого актера на земле. Никогда не забуду вечера в Москве, хотя это было больше тридцати лет назад, когда на сцене нашего Малого театра впервые увидел великого европейского актера. Это был Томмазо Сальвини. Мое волнение было так сильно, что я вышел в коридор и заплакал. Сколько с того времени пережил я театральных восторгов, которыми я обязан европейским актерам и актрисам. Дузэ, Сара Бернар, Режан, Мунэ Сюлли, Поль Мунэ, Люсьен Гитри, Новелли и этот несравненный итальянский комик Фаравелла, в десятках вариаций дающий восхитительный тип наивного и глупого молодого человека... Как-то случилось, что мне не суждено было лично видеть на сцене знаменитых немецких артистов, но Мэйнингенцы, но труппа Лессинг-театра, театров Рейнгардта, венского Бург-театра вошли в историю европейской сцены en bloc, как стройные созвездья. Кайнц и Барнай в прошлом, Бассерман и Палленберг в настоящем резюмируют чрезвычайно высокую театральную культуру.

Молодая Америка, только что, в сущности, начавшая проявлять свою интересную индивидуальность, уже дала актеров высокого ранга — достаточно упомянуть своеобразную *семью* Барриморов...

Изумительный Чарли Чаплин, принадлежащий обоим полушариям, переносит мою мысль в Англию — Ирвинг, Эллен Терри, Сорндик... Каждый раз, когда в Лондоне я с благоговением снимаю шляпу перед памятником Ирвинга, мне кажется, что в лице этого великого актера я кладу поклон всем актерам мира. Памятник актеру на площади!.. Это ведь такая великая редкость. В большинстве случаев актерские памятники, в особенности у нас, приходится искать на забытых кладбищах...

Будучи в Лондоне, я однажды имел удовольствие встретиться с несколькими выдающимися представительницами английской сцены. Это было за завтраком у Бернарда Шоу, который вздумал собрать за своим столом в этот день исключительно своих сверстниц по возрасту...

Меня расспрашивали о знаменитых русских актерах и актрисах. Я рассказывал, называя имена, и, к сожалению, каждый раз вынужден был добавлять:

— Умер.

Или

— Умерла.

Невозможный Шоу самым серьезнейшим тоном заметил:

— Как у вас все это хорошо устроено. Жил, работал и умер, жила, играла и умерла... А у нас!..

И он широким движением руки указал на всю старую гвардию английской сцены, сдающуюся, но не умирающую...

С полдюжины пальцев одновременно дружески пригрозили знаменитому острослову.

Все эти волшебники европейской сцены обладали теми качествами, которые я так возносил в старом русском актерстве: глубокой правдой выражения человеческих чувств и меткостью сценических образов. Когда Люсьен Гитри, например, играл огорченного отца, то он передавал самую сердцевину данного положения. Он умел говорить без слов. Нервно поправляя галстук, Гитри одним этим жестом, идущим от чувства независимо от слова, сообщал зрителю больше, чем другой сказал бы в длинном монологе. Недавно я видел Виктора Буше в роли метрдотеля. Не помню, чтоб когда-нибудь, в жизни или на сцене, я видел более типичного, более подлинного метрдотеля.

Мне кажется, что западные актеры обладают одним ценным качеством, которым не всегда наделены русские актеры, а именно — большим чувством меры и большой пластической свободой. Они предстают публике, я бы сказал, в более благородном одея-

нии. Но, как правильно говорят французы, всякое достоинство имеет свои недостатки, и всякий недостаток имеет свои достоинства. Русские актеры зато наделены гораздо большей непосредственностью и более яркими темпераментами.

Должен признать с сожалением, что настоящих оперных артистов я за границей видел так же мало, как и в России. Есть хорошие, и даже замечательные певцы, но вокальных художников, но оперных артистов в полном смысле этого слова нет. Я не отрицаю, что западной музыке более, чем русской, сродни кантиленное пение, при котором техническое мастерство вокального инструмента имеет очень большое значение. Но *всякая* музыка всегда так или иначе выражает чувство, а там, где есть чувство, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний. В той *интонации вздоха*, которую я признавал обязательной для передачи русской музыки, нуждается и музыка западная, хотя в ней меньше, чем в русской, психологической вибрации. Этот недостаток — жесточайший приговор всему оперному искусству.

88

Это сознание у меня не ново. Оно мучило меня долгие годы еще в России. Играю я Олоферна и стараюсь сделать что-то похожее на ту эпоху. А окружающие меня? А хор ассирийцев, вавилоняи, иудеев, вообще все Олоферна окружающие люди? Накрашивали себе лица коричневой краской; привешивали себе черные бороды и надевали тот или другой случайный костюм. Но ведь ничто это не заставляло забыть, что эти люди накушались русских щей только что, перед спектаклем. Вот и теперь, вспоминаю, сколько лет, сколько сезонов прошло в моей жизни, сколько ролей сыграл, грустных и смешных, в разных театрах всего мира. Но это были мои *роли*, а вот *театра* моего не было никогда, нигде. Настоящий театр не только индивидуальное творчество, а и коллективное действие, требующее полной гармонии всех частей. Ведь для того, чтобы в опере Римского-Корсакова был до совершенства хороший Сальери, нужен до совершенства хороший партнер — Моцарт. Нельзя же считать хорошим спектаклем такой, в котором, скажем, превосходный Санчо-Панса и убогий Дон-Кихот. Каждый музыкант в оркестре участвует в творении спектакля, что уж говорить о дирижере! И часто я искренно отчаивался в своем искусстве и считал его бесплодным. Меня не утешала и слава. Я знаю, что такое слава,— я ее испытал. Но это как бы неразгрызанный орех, который чувствую на зубах, а вку-

са его нёбом ощутить не могу... Какую *реальную радость* дает слава, кроме материальных благ и иногда приятных удовлетворений житейского тщеславия? Я искренно думал и думаю, что мой талант, так великодушно признанный современниками, я наполовину зарыл в землю, что бог отпустил мне многое, а сделал я мало. Я хорошо пел. Но где *мой театр?*

Как раз в то время, когда я был озабочен этими думами, я в Париже в бюро г. Астрюка познакомился с итальянским поэтом Габриэло д'Аннунцио. На меня произвело большое впечатление лицо этого человека с острыми умными глазами, огромным лбом и заостренной бородкой. Во внешних чертах проступала внутренняя острота, мимо которой нельзя было пройти равнодушно. В Париже он создавал тогда для Иды Рубинштейн «Муки св. Себастьяна». Я пошел в театр Шатле посмотреть этот спектакль и на представлении понял, какой это интересный и оригинальный творец. От каждой сцены, от каждой реплики, от всего настроения произведения веяло свежестью и силой. При следующей встрече с д'Аннунцио я решился поделиться с ним моими мечтами о театре, откуда был бы беспощадно изгнан шаблон и где все искусства сочетались бы в стройной гармонии. Я был очень счастлив, когда д'Аннунцио сказал мне о своем горячем сочувствии моей мысли. «В будущем году,— сказал он мне,— мы встретимся и попробуем осуществить то, о чем вы мечтаете».

Разговор этот происходил в мае 1914 года, а в августе разразилась война. Мой великолепный летчик духа скоро на реальном аэроплане улетел в Фиуме, устремившись в противоположную сторону от нашей мирной мечты.

Радостно было мне встретить на моем жизненном пути такого замечательного поэта, как д'Аннунцио, но тем более было мне жалко, что не осуществилось наше сотрудничество. И под влиянием этого разочарования я самостоятельно задумал в России дело, которое я считал основным делом моей жизни. Я согрел мечту, которая была мне дороже всего. Я решил посвятить и мои материальные средства, и мои духовные силы на создание в России интимного центра не только театрального, но и вообще — искусства. Мне мечталась такая уединенная обитель, где, окруженный даровитыми и серьезными молодыми людьми, я бы мог практически сообщить им весь мой художественный опыт и жар мой к благородному делу театра. Я желал собрать в одну группу молодых певцов, музыкантов, художников и в серьезной тишине вместе с ними, между прочей работой, работать над созданием идеального театра. Я желал окружить этих людей также и красотой природы, и радостями обеспеченного уюта.

Есть в Крыму, в Суук-Су, скала у моря, носящая имя Пушкина. На ней я решил построить *замок* искусства. Именно, *замок.*

Я говорил себе: были замки у королей и рыцарей, отчего не быть замку у артистов? С амбразурами, но не для смертоносных орудий.

Я приобрел в собственность Пушкинскую скалу, заказал архитектору проект замка, купил гобелены для убранства стен.

Мечту мою я оставил в России разбитой.

Иногда люди говорят мне: еще найдется какой-нибудь благородный любитель искусства, который создаст вам ваш театр. Я их в шутку спрашиваю:

— А где он возьмет Пушкинскую скалу?

Но это, конечно, не шутка. Моя мечта неразрывно связана с Россией, с русской талантливой и чуткой молодежью. В каком-нибудь Охайо или на Рейне этот замок искусства меня не так прельщает. Что же касается «благородных любителей искусства»,— не могу надивиться одному парадоксальному явлению. Я знаю людей, которые тратят на оперу сотни тысяч долларов в год — значит, они должны искренно и глубоко любить театр. А искусство их — ersatz самый убогий. Сезон за сезоном, год за годом, в прошлый, как и в последующий,— все в их театрах трафаретно и безжизненно. И так будет через пятьдесят лет. Травиата и Травиата. Фальшивые актеры, фальшивые реноме, фальшивые декорации, фальшивые ноты — дешевка бездарного пошиба. А между тем эти же люди тратят огромные деньги на то, чтобы приобрести подлинного Рембрандта и с брезгливой миной отворачиваются от того, что не подлинно и не первоклассно. До сих пор не могу решить задачи — почему в картинной галерее должен быть подлинник и непременно шедевр, а в дорого же стоящем театре — подделка и третий сорт? Неужели потому, что живопись, в отличие от театра, представляет собою не только искусство, но и незыблемую валютную ценность?..

И вспоминается мне Мамонтов. Он тоже тратил деньги на театр и умер в бедности, а какое благородство линии, какой просвещенный, благородный фанатизм в искусстве! А ведь он жил в «варварской» стране и сам был татарского рода.

Мне не хочется закончить свою книгу итогов нотой грусти и огорченности. Мамонтов напомнил мне о светлом и творческом в жизни. Я не создал своего театра. Придут другие — создадут.

Искусство может переживать времена упадка, но оно вечно, как сама жизнь.

8 марта 1932 года. Париж.

СТАТЬИ И ВЫСКАЗЫВАНИЯ

ЦВЕТЫ МОЕЙ РОДИНЫ

Если бы я мог писать по-русски, а не на французском языке, я лучше сумел бы рассказать о цветах моей родины. Русская земля так богата загубленными, погибшими талантами. Как она плодородна, сколько прекрасных всходов могла бы дать ее почва!!! Но вечно ступает по ней чей-нибудь тяжелый сапог, втискивая в снег, затаптывая все живое: то татаро-монголы, то удельный князь, то турок, а теперь... полицейский.

Может быть, мой тон покажется вам чересчур странным и приподнятым, но я патриот, я люблю свою родину, не Россию кваса и самовара, а ту страну великого народа, в которой, как в плохо обработанном саду, стольким цветам так и не суждено было распуститься.

У меня перед глазами афиша «Бориса Годунова». На ней я читаю славное имя Мусоргского, того самого композитора, который в период создания своего шедевра жил грошовыми подачками от бюрократов и умер в больнице. Это было в 1881 году.

Были и другие цветы... Были и всегда будут. Вот, например, мой друг Горький. Давно то было — в 1897 году. Я пел на Нижегородской ярмарке. Горький пришел ко мне в уборную. Мы еще тогда не были знакомы. Он спросил меня, правда ли, что я также из «нашего брата Исакия» (так называют в России бродяжническую братию). Я сказал, что да. Разговорившись, мы узнали, что когда-то работали бок о бок; в Саратове были грузчиками на баржах, в Казани, где я сапожничал, он был пекарем; припомнили «кулачные бои» с татарами на льду озера по воскресеньям, чтоб согреться. Обнялись мы тут с ним и расцеловались.

Когда я недавно, будучи на Капри, напомнил ему об этом, он пристально посмотрел на меня и воскликнул: «Смешно все это, почти баснословно».

Или вот еще одно трогательное воспоминаине. Шесть лет назад в Нижнем Горький ночевал у меня в номере. Просыпаюсь н вижу: стоит он у окна в ночной рубашке, раздвинул портьеру и смотрит на дремлющий еще город. Солнце блестит иа главах церквей, на речной глади н крышах домов. Говорю ему: «Ты чего поднялся?», а он отвечает: «Поди-ка сюда». Подхожу н вижу у него на глазах слезы. Я сначала не понял, в чем дело. Ои тогда говорит: «Смотри, что за красота, нет нн души. Вот оно человечество, сотворнвшее богов и законы: лежнт на земле под небом, а солнце, невинное, как младенец, играет на том, что сделали люди».

Он очень кроток, Горький! Но тогда же я подумал: как он чист, как он честен, как безусловио честен. И теперь прн этом воспомнианни мне стыдно потому, что я не так чист, как этот чистейший цветок моей роднны. Это одна из лучшнх минут моей жизни, одиа из тех, о которых отрадно вспомнить в уединеннн, когда беседуешь сам с собой. Если мне суждено когда-нибудь попасть в тюрьму, то я уже решнл заняться там серьезным размышленнем о самом себе, а то в сумбуре этих городскнх триумфов и в обстановке дамских салонов с их чайнымн церемониями никогда не успеваешь думать о такнх вещах.

Мне хотелось бы рассказать вам еще один эпнзод из моего артнстического прошлого. Мальчиком дискантом в церковном хоре я уже мечтал о театре. А в 17 лет уже выступал в роли знатного вельможи в опере польского композитора Монюшко: я выдаю свою дочь замуж, и в сцене обручения у меня большая арня. Голос у меня был приятный, но не хватало жестов. Все равно — публнка аплодирует. Кланяюсь, ступаю назад к стулу... Один из товарнщей отодвинул его. Я падаю... все смеются. А я плакал потом...

А в музыке сколько нх всходит, этих русских цветов: Глазунов, а за ним Рахманинов, Скрябин, Лядов, Василенко и еще много других. И у каждого есть что-то свое. В качестве доброго русского каждый из этих людей «поглотил» музыку всего света, напитал ею свой мозг, и все же в миг творчества родил самостоятельное пронзведение. В этой загадке — вся русская душа.

Мы — подобно бездне, открытой для всех потоков земли; но когда все это перекипает иа дне и затем поднимается к небесам, является уже чарами, исторгнутыми властной силой жизни нз самых недр нашей почвы. К этой чудесной земле н несутся теперь мои помыслы художиика и человека: и бывший скромный волжскнй грузчик делится с вамн своим пылом и всей своей верой в будущность прекрасных русских цветов.

Я кончаю. Завтра буду петь во второй раз по-русски на французской земле. Гражданам этой родины свободы я отдам свое

сердце. Это будет сердце Бориса Годунова: оно будет биться под одеждами из парчи и жемчуга, сердце преступного русского царя, который умер, замученный своей совестью. Он принадлежит прошлому. Он — один из тех образов, которые вдохновили нашего великого Пушкина, когда поэт писал:

...Но если в ней единое пятно,
Единое, случайно завелося,
Тогда — беда! как язвой моровой
Душа сгорит, нальется сердце ядом,
Как молотком стучит в ушах упрек,
И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

ПЕВЕЦ НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

Молодой певец, даровитый и симпатичный, просит меня дать ответ на вечный вопрос: как играть и петь на оперной сцене? Как воплощать образы, созданные пылким воображением оперных композиторов?

Вместо ответа я поделюсь с моим молодым коллегой несколькими мыслями, в которых он, быть может, найдет зерна полезных практических указаний. В качестве примера я возьму оперу «Фауст».

Певец или драматический актер с большим трудом может вызвать в своем воображении образ Мефистофеля. Текст (Гёте) и комментарии дают ему материал совершенно незначительный. О внешности своего героя Гёте говорит чрезвычайно мало. Шляпа с пером, шпага на боку! Только мелкие подробности, ничего существенного и ощутимого.

Артист должен превратиться в ваятеля, должен на основе данных, заключенных в поэтическом произведении, и собственного воображения вылепить образ Мефистофеля. И здесь еще раз подтвердится мысль, что в искусстве существует столько различных индивидуальных толкований, сколько существует выдающихся художников.

Я стремился создать реальный образ Мефистофеля. Как я его представляю, как он выглядит? Прежде всего, черт не так страшен и безобразен, как его малюют. Он скорее красив. В нем есть

нечто от классического божка, каким его увидел Анатоль Франс в прекрасных старых легендах, мастерски воссозданных на страницах его повести...

Не следует трактовать Мефистофеля как олицетворение злых и темных адских сил, а Фауста изображать посланцем добрых духов. Мефистофель — символ земных дел, людских страстей, человеческих достоинств и недостатков. Ведь и в молитве Маргариты мы слышим отголосок скорбных и тяжких человеческих переживаний и страстей.

Давно, когда мне привелось исполнять Мефистофеля в одном из русских городов, я создал свою собственную, отличную от традиционной, концепцию роли. Злой дух был по этой концепции частицей души Фауста, его таинственным alter ego*.

Уже в первой картине, в лаборатории Фауста, он с самого начала находится на сцене. По мере того как жажда земных наслаждений овладевает душой Фауста, Мефистофель выступает на первый план. Завесы, за которыми он скрывается от зрителя, постепенно падают, фигура дьявола выступает все более отчетливо. Но Фауст вовсе не потрясен встречей с Мефистофелем. Он не страшится его, так как издавна несет в себе его дух. Ведь он сам вызвал его напряжением своей воли, страстной, томительной тоской.

Все произошло так, как бывает в случаях раздвоения личности, о которых можно прочитать много интересного в специальной медицинской литературе. Я хорошо понимаю, что подобная концепция и фантастична, и произвольна, и требует в такой же мере фантастического режиссерского решения. Но она объясняет загадку человека, в душе которого борются светлые и темные силы, человека, колеблющегося между противоположными полюсами добродетели и порока.

Естественно, в опере можно в каждом случае найти реалистическую концепцию. Но разве фантастика не соединяется и не сплетается с реальностью нашей повседневной жизни? Разве в действительности нет уже места для необыкновенного? Если это так, если я прав, то для чего же мы должны исключать из оперы все чудесное, все глубокие проблемы?

Живое сценическое создание не может быть только повторением жизни. Органическое слияние звука и слова не всегда дает в результате эффект чистого и мощного драматизма; еще реже может оно дать отзвук подлинной, реальной жизни. Вагнер, который был знаком с волшебным искусством сочетания звука и слова, был не реалистом, но романтиком.

---

* Вторым «я» (латин.).

Надеюсь, никто не упрекнет меня в патриотической тенденциозности, если я заявлю, что считаю Мусоргского самым гениальным создателем оперного реализма. Ни до, ни после него не было равных ему по вдохновению и творческому гению художника. Его стихией была сценическая правда. В его произведениях не только слово и звук сливаются в одно целое, но это целое сливается с действительностью.

Борис Годунов в моей сценической концепции получил общее признание. Это реалистическая, правдивая концепция. Много раз говорили и писали в критических статьях, что образ Бориса оживлен моим талантом, что я вызвал его к жизни, сделал его бессмертным. Неправда! В доказательство я готов сделать то же самое с любым образом [Мусоргского]: в каждый можно вдохнуть живую душу, каждый можно приблизить к нашей эпохе, ибо каждому сумел сообщить Мусоргский живые краски сценической правды.

Итак, два этапа ведут к сценическому реализму. Жизненность и правдивость сценического образа в оперном произведении всегда будут зависеть от его творцов, то есть композитора в первую и автора текста во вторую очередь. Подобных опер я знаю немного. Кроме произведений Мусоргского, нет, кажется, других опер, которые здесь следовало бы назвать.

Второй этап сценического реализма — это творчество артиста, воплощающего образ, созданный композитором. Артист-певец должен вылепить роль так, как ваятель статую, заботясь и о художественном целом и о деталях. Он должен в музыке, в тексте и сценической ситуации произведения найти все черты образа, а затем, используя свое знание жизни и интуицию, воплотить характер, то есть найти его реальное выражение.

Для того чтобы этот образ обладал реальными, жизненными чертами, чтобы он захватывал зрителя своей сценической выразительностью, вовсе не нужны театральные кулисы, не нужен оперный костюм, может быть, не нужна и сцена. Песня, исполняемая в концертном зале, может вызвать искренностью выражения то же впечатление, что и отрывок из «Бориса Годунова», исполняемый на сцене. Чем это достигается? Какими средствами? Теми же, что и там. Сценической правдой.

Когда я исполняю известную песенку о веселой болтовне парижской субретки с часовым, я должен так петь, чтобы слушатели видели то, о чем я пою, чтобы они верили, что речь идет об этой любовной паре. Если я стремлюсь своим пением выразить чувство, то я должен сделать это с такой силой выразительности, чтобы все слушатели чувствовали вместе со мной и композитором.

В концертном ли зале или на театральных подмостках — ос-

новой исполнения является сценическая правда, которая заключается в полной искренности выражения и безграничном единстве всех средств творческой изобретательности. Ведь искусство артиста-певца ставит своей целью пробудить в зрителях и слушателях представления, образы и чувства, из которых состоит жизнь с ее удивительным сплетением реального и конкретного с фантазией и мечтой поэта.

ИСКАНИЯ В ИСКУССТВЕ

Невеселое время переживаем мы сейчас в искусстве. Все, что говорят об упадке искусства в театре, к сожалению, правы.

Искания искусства еще продолжаются. И вообще, искания — это хорошая вещь. Но до каких пор это будет продолжаться? Было бы уже пора начать работу. Я глубоко согласен с Максимом Горьким, который, характеризуя современное искусство, как-то сказал:

— Довольно созерцать, господа, пора и за дело приниматься.

Делать, творить надо, а не искать.

Ведь и богов люди творили, а в искусстве творчество — это все.

Оно, конечно, нужно искать, но мне кажется, отнюдь не для того, чтобы люди говорили все время только об «исканиях». Лучше и приятнее, если будут говорить: «Как это вы нашли?»

Правдивым и величественным должно быть созданние в искусстве, а один только спор о нем, по-моему, не так важен.

Правда на земле, высшая правда жизни живет только в искусстве. И людям искать нечего ее, нечего выдумывать...

Ведь солнышко существует — оно есть, оно светит нам, а никто его не искал и не придумывал. Так и в искусстве.

В нем душа. И жизнь этой души, ее творчество, окутаны темной тайной природы, которую не всякому дано разгадать.

Искусство сцены — единственный момент в жизни всех искусств, когда они соединяются вместе. Каждое искусство в отдельности гармонично, но, соединяя вместе несколько видов искусства, мы не только не нарушим гармонии в каждом отдельном виде,— наоборот, мы получим прекрасный величественный аккорд.

Вот почему живописец не может подавить актера на сцене, точно так же, как и не может музыка отвлечь исполнителя от игры, от внешнего выражения драмы.

Многие утверждают, что живописные декорации отвлекают внимание зрителей от исполнителей. Это ложный взгляд. Я убежден, что привлечение на сцену мастеров живописи является одним из немногих завоеваний нашего времени. Костюм и декорация могут только помочь артисту войти в данный образ и пережить его.

Теперь о режиссере. Я держусь того мнения, что режиссер прежде всего должен быть сам актером, который может перевоплотиться во все роли пьесы и умело рассказывать актеру не только почему он тогда-то должен идти налево, а тогда-то направо, там-то лечь, а здесь встать и т. д., но и показать, как уходит, как смеется и плачет данный персонаж. За словами тотчас же должен следовать и наглядный пример. Большинство же современных режиссеров очень хорошо знают, в каком музее и на каком месте висит та или другая картина, прекрасно расскажут о стиле и настроении роли, а показать наглядно, каким должны быть Лаура или Дон Жуан, или Дон Карлос,— это они едва ли смогут.

Однажды при постановке мною «Хованщины» один какой-то очень образованный актер сказал:

— Какой же режиссер Шаляпин, когда он не знает точно, какое платье надевал человек, скажем, маляриого цеха в XIII* столетии в Москве. Шаляпин невежда и малообразован.

Верно — я невежда. И действительно не знаю, как одевался маляр в Москве в XIII столетии. Но это узнать всегда можно и не так уж трудно. Меня заинтересовала не его одежда, меня интересовало, как жил, как страдал и что думал этот бедняга маляр. Вот что в первую голову я должен был рассказать актеру, а через него и публике. Режиссерство мое заключалось главным образом в том, чтобы по возможности объяснить и показать наглядно своим товарищам, как нужно пережить и передать пережитое Марфы, Голицына, Хованского в публику.

Каково должно быть направление оперного репертуара? Безусловно, художественным, лучшим, талантливым. Вот, по-моему, прямой и единственно возможный ответ на этот вопрос. Национальные разграничения с трудом уживаются в искусстве. И если что хорошо, талантливо и нужно для искусства, не все ли равно, откуда оно исходит — от нас ли, или из-за границы!

Искусство — общечеловечно. Его высшее назначение — проникновение в душу человечества, но, конечно, как русской березе милее солнце, небо и ветер Ярославской губернии, нежели вершины Альп или климат Тироля, так и русской душе свои авторы, свои композиторы ближе и дороже прекрасных иностранцев.

* Шаляпин подразумевает XVII в. (см. прим. к данной статье).

ИНТЕРВЬЮ В ШАНХАЕ

В 1936 году Федор Иванович Шаляпин приехал в Шанхай. К нему обратились автор этих строк, тогда бывший редактором газеты «Новости дня», и профессор Шанхайской консерватории В. Шушлин, который пел вместе с Шаляпиным в бывшем Мариинском театре с осени 1918 года до конца 1921-го, с просьбой поделиться своими мыслями об искусстве певца.

Шаляпин согласился побеседовать на эту тему, но с оговоркой:

— Мы сделаем так. Я буду говорить — вы записывайте. Потом мы все посмотрим, исправим и, когда я вернусь из поездки в Маньчжурию, проглядим еще раз.

Урывками, до начала концертов в громадном кинотеатре «Гранд» Шаляпин, Шушлин и я забирались в отдаленные гостиные «Катей-отеля», усаживались в уютные, широкие кресла, и Федор Иванович начинал говорить. Все сказанное им было тщательно записано, проверено и затем положено в сейф до возвращения Шаляпина из Харбина.

Концерты в Шанхае закончились, и Федор Иванович в сопровождении жены и дочери Даси, импрессарио А. Строка, аккомпаниатора и администратора Кашука отправился поездом в Маньчжурию. Его турне не очень долго продолжалось. Шаляпин скоро возвратился в Шанхай.

Через два дня Шушлин и я собрались идти к Шаляпину. Но... оказалось, что накануне он неожиданно отплыл на пароходе компании «Массаджери Маритим» в Европу. Причиной этого «бегства» был визит представителей белоэмигрантских организаций, которые в наглой форме потребовали от Шаляпина, чтобы он дал два концерта в пользу эмигрантов, «так как сам он-де тоже эмигрант».

Шаляпин выгнал «представителей» из своего номера, вызвал тотчас же Строка и Кашука и заявил, что он немедленно уезжает. И действительно уехал, ни с кем не повидавшись и не простившись, а через некоторое время из Парижа пришли телеграммы, лаконично сообщившие о том, что гениальный русский певец ушел из жизни.

Конверт с «последними интервью», таким образом, остался при жизни Шаляпина невскрытым.

Прошли годы... Возвратившись после многолетней работы в Китае домой, В. Шушлин и я решили опубликовать все то, что двадцать с лишком лет назад рассказал нам Федор Иванович Шаляпин. Вот это интервью.

«Много трудностей стоит сейчас перед молодыми певцами. Но самая «трудная трудность» заключается в ясном понимании то-

го, что такое искусство пения. И что такое вообще искусство певца?

Долгие десятилетия существовало много неправильных теорий о том, что такое пение и когда оно становится искусством.

Из всех таких теорий наиболее живучей оказалась одна, провозглашенная рядом больших музыкантов и композиторов как непреложная аксиома. Автором ее обычно считали известного композитора Россини.

Россини утверждал, что есть три основные необходимые вещи, которыми должен обладать каждый певец или каждый человек, который хочет стать певцом. Это, во-первых, *голос*, во-вторых, *голос* и, в-третьих, *голос!* Вот в этом-то утверждении Россини и всех иже с ним заключается источник многих заблуждений.

Россиниевская аксиома «голос, голос и еще раз голос», получив временное право гражданства, действовала, да и сейчас продолжает действовать на многих певцов. Это утверждение талантливого композитора стало для большого количества наших певцов своего рода каким-то заклинанием.

Певцы стали уделять исключительное внимание физическим свойствам голоса и отодвинули на второй план все другие важные моменты, без которых пение любого артиста получается бесцветным, ничего не значащей голосовой случайностью!

Допустив, что вы студент консерватории, или молодой певец, или театральный критик, забудьте сейчас об этом и вообразите себя рядовым обыкновенным слушателем какого-нибудь музыкального выступления... Выступление кончилось — вы взволнованы, ваше настроение более приподнято, чем когда вы входили в зрительный зал. Правильно? Правильно!

Какие же элементы в выступлении данного артиста, в его пении дали вам такой подъем? Голос? Никогда!

Конечно, хороший голос волнует вас, как и каждого любителя пения, в особенности же знатока. На очень небольшой отрезок времени вы будете находиться под впечатлением физической красоты голоса этого артиста. Но, если в дальнейшем вы ничего другого не услышите, кроме хорошего голоса, если певец не разбудит ваше воображение, не даст ответа вашим мыслям и не возбудит ваши симпатии, вы останетесь не только неудовлетворенным, но и разочарованным, почувствуете подлинную скуку! А выражение скуки на лицах слушателей означает, что в исполнении певца отсутствует подлинное искусство!

И вот таким образом на своем собственном опыте вы должны согласиться со мною в том, что наличие у певца одного только голоса («голоса и еще раз голоса!») недостаточно.

Голос — это случайность! Это, как говорится, дар небес. Но это еще далеко не искусство.

Умение хорошо пєть, уметь овладеть слушателями. О! Это требует гораздо большего, чем один только голос.

Должен вам откровенно сказать, что все то, о чем я сейчас вам говорю, все это мною в свое время было пережито.

Тяжелый это опыт... И тем не менее, несмотря на все перенесенные мною неприятиости и горечи, я не променял бы этого опыта на другой, более легкий метод познания — из учебников.

Я проработал на сцене более сорока лет. Когда я начинал петь, то тоже крепко веровал в то, что голос — это все! Это верование я разделял и защищал довольно упорно и долго. И никто тогда не указал мне на мое заблуждение, никто не сказал, что я ошибаюсь и что мне придется потом расплачиваться за это. Истину я познал позже.

...Свое обучение я начал с того, что делал на сцене все, что только нужно и можно было делать. Я выступал без музыки, пел в хоре, пел в оперетке и постепенно добился самостоятельных выступлений в концертах и операх.

Я всегда учился как на хороших, так и на плохих примерах других артистов. Но больше всего старался связывать мою работу с жизнью и именно поэтому понял и запомнил на всю жизнь, что наличие только одного голоса для того, чтобы стать настоящим певцом, абсолютно недостаточно.

Необыкновенный голос может быть. Этот голос может сделать из данного певца «звезду». Но никогда из него не получится истинного артиста!

— Голос — основа всей дальнейшей работы певца. Он должен его обрабатывать. Но эта обработка — индивидуальный вопрос, и я при всем желании не могу дать тут каких-либо категорических советов.

Каждое горло устроено по-своему и по-разному; каждый певец должен сам найти лучший подход к его развитию.

В мои первые годы в искусстве я занимался у учителей, считавшихся блестящими. Они действительно сделали много для моего художественного вкуса и понимания.

Но методы, выработанные их «системой», не привились к моему горлу. Я обнаружил вдруг, что мне трудно петь. Тогда я вернулся к своим методам, которыми я пользовался, с тех пор как впервые обнаружил свой голос, и —добился естественности.

Я не думаю, что методы моих учителей были плохими. Они были просто плохими для меня. Иначе говоря, это было наглядным доказательством справедливости моего утверждения об индивидуальном подходе к горлу каждого певца!

С тех пор я стал очень внимателен к потребностям своего голоса и в одинаковой мере стал также внимателен, давая советы другим.

Какой же все-таки метод можно считать лучшим?

С полной уверенностью могу сказать, что лучшим является тот, который сам певец считает — вернее, чувствует — для себя наиболее натуральным. Но когда певец начинает ощущать, что продолжительное пение утомляет его горло, значит, тут были применены неправильные методы, неправильное преподавание.

Один певец сможет хорошо пользоваться «маскированным резонансом» (петь в маску), другому певцу, наоборот, рекомендуется ослабление голоса.

Вот что я имею в виду под индивидуальной обработкой.

Но, несмотря на тот или другой метод, горло певца должно всегда чувствовать свободу и удобство. И тогда результаты будут всегда положительными.

Итак:

никогда не напрягайте своего голоса;

никогда не пойте громко, так громко, что вы уже сами чувствуете, что поете из последних сил; всегда старайтесь оставлять какой-то резерв, запас ваших голосовых возможностей.

Есть еще другой метод, требующий большого внимания каждого певца. Это образ жизни. Каждого. Молодого. Старого. Начинающего. Опытного. Повторяю: каждого певца без исключения!

Как-никак, но голос есть часть организма, и он отражает все чувства и настроения телесного состояния.

Певец, желающий достичь хорошего пения, должен вести спокойный образ жизни, умеренный во всех отношениях. Он должен избегать излишеств, увеселений, табака... Он должен уметь вовремя сказать себе: «Нет!» Ничто и никто не должен мешать его регулярному отдыху. В течение каждого года он должен на какой-то период времени давать себе полнейший отдых. Отдых этот должен быть абсолютным. Чтобы тело певца, от которого зависит голос, могло набраться необходимых сил и как бы снова возродиться. Певец должен отдыхать, лежа на спине слушать шум морского прибоя, любоваться облаками, собирать цветы, словом, действительно отдыхать. Таким и только таким путем певец наберется сил после тяжелой работы на сцене и вполне будет готов снова ее возобновить.

Теперь вы услышите от меня нечто в первую минуту поражающее: все-таки голос — один из важнейших моментов в карьере певца.

Действительно, ведь после того как голос певца хорошо обработан, после того как он стал гибким, тогда только певец готов к артистической работе.

Когда царь Борис величественно идет по сцене, молодой артист еще не сознает, до него не доходит, что необходимо затра-

тить несколько недель, несколько месяцев, а может быть, и лет на то, чтобы научиться так ходить! Поэтому нет ничего удивительного в том, что каждому начинающему молодому певцу приходится учиться делать и свои первые шаги на сцене и все последующие шаги.

То же самое должно быть и с голосом. В то время, когда певец еще испытывает модуляции своего голоса, в то время, когда он должен сосредоточиться на том, чтобы произнести (пропеть) «си» или «си-бемоль»,— он еще не готов к работе на сцене.

Актер, идущий по сцене неловкой походкой, производит жалкое впечатление. Даже если он при этом хорошо поет. Но когда он научится ходить и держать себя так, как это требуется по сценарию оперы, тогда он сможет производить нужное впечатление.

У каждого молодого (талантливого, конечно) певца есть возможность стать великим артистом, но это весьма и весьма трудно. Молодые годы уходят — должны уйти — на изучение техники, на базе которой строится искусство пения.

Надо овладевать искусством владения голосом, умением жестикулировать, ходить по сцене... Нужно научиться оценивать разные исторические эпохи, знать, как выглядят люди разных стран и разных времен, точно знать, как они одевались, как думали, чувствовали. Все надо знать! Очень многому надо учиться в полном смысле этого слова. Сделать это своим, чтобы потом иметь возможность передавать это на сцене зрителям своим голосом, своей игрой, своими переживаниями.

Надо научиться понимать, что делать со своими руками и ногами, как держать шпагу и как с нею обращаться, как надо поднимать кубок с вином или подносить цветы, и как и кому надо кланяться. Все это должно изучаться в отдельности, ибо каждая из этих оформительских деталей имеет одинаково важное значение.

И вот, когда наступит этот день, вернее, вечер, в котором певец сможет слить воедино все эти жесты, движения, манеры и прочее с подлинно техническим искусством, тогда этот артист сумеет передавать и подлинные человеческие чувства.

Молодой певец должен развивать в себе наблюдательность. Это — основа его обучения. То, что говорит ему его учитель, очень хорошо, но гораздо лучше то, что он приобретает сам, своим опытом...

Принципы и методы эффективны только наполовину. Можно выучить алгебру по книге, но нельзя выучиться по книге искусству.

Только живя можно научиться жить, и только делая (рабо-

тая!) можно научиться что-либо делать (то есть научиться какой-либо специальности!)

Хороший учитель должен давать своим ученикам не только советы, но и яркие примеры того, чего следует добиваться и чего надо избегать. Ученик, со своей стороны, должен научиться наблюдать на сцене, в жизни, везде. Даже самая плохая игра может его многому научить, ибо эта плохая игра с большой точностью покажет ему то, чего он никогда не должен делать. Ученик обязан развивать в себе бесконечное уважение к искусству. Ничто не должно быть только удовлетворительным. Удовлетворительно только совершенство!

Но этого еще никто не достиг.

В молодости я много работал в разных театрах. Многие из моих учителей были большими артистами; когда они видели, что неопытный дебютант делает ужасные промахи, они говорили с ним грубо, ругали его без стеснения на людях... Много раз проходил я через такие «уроки». Это, конечно, было очень больно и крепко било по самолюбию.

Тем не менее каждый день я учился чему-нибудь новому, тому, что я раньше не замечал. И тотчас же вкладывал это новое в свою игру.

Петь без чувства — ничего не значит: такое пение никогда не дойдет до сердца слушателя и, следовательно, будет далеко от искусства. Но вот уметь передавать свои человеческие переживания — это другое дело!

Поэтому-то теория «голос, голос и еще раз голос!» совершенно недостаточна. Если человек рожден с голосом, он только награжден природой и должен быть ей благодарен за это. Но что он сделает в дальнейшем со своим голосом, всецело зависит от него самого, от его творческого рвения, от его наблюдательности. Каждый может петь ноты так, как они напечатаны. Некоторые могут петь даже мелодии и слова, но только очень немногие могут петь настоящие песни со всеми нюансами и переживаниями.

И те, кто это может, и так может,— это и есть настоящие артисты. Они отдают себя отображению жизни через пение...

Вот так мы работали и так росли.

Но сегодня такая учеба вышла из моды. Самолюбие молодых певцов очень легко задеть. Они предпочитают, чтобы до них дотрагивались в лайковых перчатках. Они очень большого мнения о себе и о своей работе. Они искренно хотят работать и хорошо работать, но в то же время тщательно хотят избегать каких бы то ни было неприятностей. Мне кажется, что это делает их слабее по сравнению с нами. Если молодой певец не может выдержать, когда его ругают, то как же он будет принимать все удары жизни?

Человек, живущий полной жизнью, проходит через все ее ступени, как хорошие, так и плохие. Тут вырабатывается его индивидуальность. Человек же, который прячется и отгораживает себя, остается просто «лицом».

Мне хочется видеть в певце рассказчика жизни. Мне хочется, чтобы он употреблял свой голос для распространения рассказов о человеческой любви, ненависти, мести, так же, как это делают на полотнах, в книгах... Чтобы рассказывать эти песни хорошо, надо знать жизнь, надо ее наблюдать. Каждый момент что-то происходит в людской жизни...

Певец должен все это замечать, а затем пересказывать все это своим голосом и игрой...»

...Обидно, очень обидно, что это интервью так и осталось непросмотренным его автором. Я же, со своей стороны, могу поручиться за точность всех наших записей.

ПРЕКРАСНО И ВЕЛИЧЕСТВЕННО

Как все в движении, искусство — всегда в эволюции.

Но искусство — в какой бы эволюции оно ни было — должно быть всегда *прекрасно* и *величественно*.

В новом искусстве заметно отсутствие *простоты*, чего-то обыкновенного, натурального.

А ведь истинное искусство простотой и отличается.

В новом искусстве пока что, к сожалению, много нарочитости, *надуманности*.

Искусство настоящее этой нарочитости *не* допускает и *не* прощает.

Но так как люди всегда чего-то ищут, то я верю, что то существо на нашей планете, которое называется человеком, найдет в конце концов необходимые и приемлемые формы нового искусства.

И в новом искусстве настанет, придет такой момент, когда все ненужное будет отброшено. А все нужное заблестит ярким светом.

Много времени еще потребуется, чтобы привести к известному совершенству новый вид искусства — *кино*, которое теперь находится еще в зачаточном состоянии.

Здесь, я думаю, люди найдут замечательный компромисс между живой машиной — человеком и выработанным ими «роботом».

Это будет поистине прекрасное объединение!

Но когда?..

Трудно сказать.

Во всяком случае, есть много прекрасного в новом двнжеинн искусства, во всех его проявленнях — и в живописи, и в поэзии и в скульптуре, и даже в архитектуре.

Но все мы так уж привыкли к определениым линиям в искусстве, которые существуют векамн, что новые побеги этих линий иногда нас иачннают серьезио *беспокоить*, так же беспоконть, как, например, немецкого ландскиехта могли бы беспоконть греческне линии.

Поэтому все новое в искусстве и не принимается так легко и просто.

Современную оперу по сравнению с широким течением всей современной жизни я, например, охарактеризовал бы как сплошной *захолустный* оперный театрик.

Настоящее оперное искусство — искусство чрезвычайно сложное, особенно в сегодняшние дни, когда требования у народа к искусству и, в частности, к опере если еще и находятся в зачаточном хаотическом состоянии, то все же пробуждаются и теперь более повышены и расширены, нежели 40—50 лет тому назад.

Кроме того, опера — в материальном смысле — искусство дорогое.

А мы живем как раз в период, когда металл стоит для всех на первом плане.

И художественная работа, художественные возможности во всяком театре строятся на простом коммерческом расчете:

— Стоит или не стоит?..

А так как расчетливые люди никогда не хотят рисковать, а новые оперные постановки стоят больших денег, то и желающих бескорыстно поднять оперное искусство на должную высоту находится немного.

Да и в самой опере за последнее время наблюдается некоторый внутренний *перелом*.

Начиная с Вагнера и кончая нашими русскими композиторами, к оперным представлениям предъявлены были настолько повышенные требования, и эти требования настолько разнятся с тем, что было 75—100 лет тому назад, что поезд на старых колесах пока еще не может двинуться по этим новым рельсам искусства!

Да. Оперный театр — это искусство тонкое и чрезвычайно сложное.

И я думаю, что единственным Театром Оперы может быть только такой, в котором по-настоящему могут и должны быть соединены все пять искусств:

— Поэзия, Живопись, Музыка, Скульптура и Архитектура. А этого соединения достичь очень трудно!

...Вы спрашиваете меня о творческих путях оперного актера, о его задачах и целях? Сорок семь лет, во все продолжение своей карьеры на сценическом поприще, я стараюсь прокладывать свой собственный путь на этой сцене. И не скрою, благодаря мне коечто переменилось, изменилось на общем фоне оперной рутины и условности.

Прежде всего подобная рутина и условность являются следствием связанности певца, оперного актера с партитурой, с замыслом композитора, наконец, с палочкой дирижера, заботящегося главным образом о чистоте и безупречности исключительно музыкальной стороны оперного спектакля.

Экспрессия актерской выразительности, способность и необходимость перевоплощения в данный сценический образ, самое воспроизведение его невольно вступают в борьбу с вокально-музыкальными требованиями. Если в актере беспредельно побеждает певец, то одновременно одерживает победу и то, что принято называть оперной условностью и рутиной.

Многие считают, что достаточно красиво задрапироваться в плащ и пропеть: «О, я люблю тебя!» — чтобы создалась обстановка оперной игры. Театр — организм сложный. В него входит много составных элементов: музыка, пение, живое слово, танец, изобразительное искусство, свет, даже архитектура. Соединить воедино эти элементы, создать из них стройную, полную гармонии симфонию — такова задача каждого актера, вообще работника сцены, в том числе и сцены оперной.

Подлинным актером является лишь тот, в чьей душе заложено то, что мы называем талантом, творческим вдохновением, искоркой Прометея. Отсюда — способность понимания и соответствующего освещения распеваемых или произносимых на сцене чувств. Нельзя забывать, что стихи Пушкина можно прочесть, как «Отче наш» или псалтырь — и подлинно как стихи Пушкина.

Осознав все это и стремясь к созданию творческой гармонии всех элементов, входящих в понятие сценической игры, каждый актер должен придерживаться собственного пути, на котором его можно поддерживать, но отнюдь не уклоняться в сторону подражательности.

Подражательность — бездушна, ремесленна, ибо это лишь мертвая копия того, что создано и, так сказать, выполнено чужим воображением.

Многие думают, что достаточно вывернуть на сцене душу «пошаляпински», чтобы быть «вторым Шаляпиным». У Шаляпина нужно учиться, не подражая тому, что он делает, когда он, так сказать, «идет» только в театр.

Приблизительно то, что я сказал о творчестве актера, можно сказать и о творчестве современных композиторов, то есть современной музыке.

У теперешних композиторов много теоретических знаний, но творят они большей частью, загромождая свои произведения обилием теоретических отвлеченных течений своей мысли или с «оглядкой» на Вагнера, Мусоргского и других. А нельзя забывать, что то, что удалось создать и выразить в музыке самому Мусоргскому, не удастся в той же мере другому, даже при условии пользования теми же методами и способами. Ибо, опять-таки, Мусоргский был только один и быть «вторым» не может.

...Заинтересованность оперной музыкой, серьезной музыкой вообще упала. Современная публика требует почти исключительно легких, не требующих работы мысли развлечений, зрелищ в стиле кинематографических комедий. Ее девиз: минимум внимания и серьезности, побольше скользящего легкомыслия. Где же тут, в подобных условиях, развиваться опере? Да притом опера — слишком дорогое предприятие — современная публика не любит дорого платить за развлечение.

Из серьезно поставленных во всем мире, где мне удалось побывать, оперных театров я могу назвать лишь три заслуживающих внимания: это оперы в Софии, Риге и Ковно. Театры эти находятся под несомненным влиянием русского оперного искусства, его метода и исканий. Отчасти благодаря этому обстоятельству они находятся на должном уровне.

Нельзя забывать, что только, кажется, в России театры не развлечение, а духовная потребность первой необходимости.

ОБ А. М. ГОРЬКОМ

На пути из Нью-Йорка в Гавр, на «Нормандии», вместе с утренним кофе принесли в каюту издаваемую на пароходе газету. На первой странице крупным шрифтом было напечатано: Gorky est mort*. Едва ли я смогу передать силу этого страшного удара хлыстом. Чтобы пить кофе, я встал; прочитав эти три слова, я снова повалился на кровать. Закрыл глаза и резко увидел перед собою фигуру в черной куртке, с великолепными волосами, зачесанными назад, с добрыми, веселыми глазами, сидящую на подоконнике в фойе нижегородского ярмарочного театра. Сложенные руки лежали между колен, и молодой, но уже сгорбленный человек мне говорил:

* Умер Горький (*франц.*).

— Я рад познакомиться с вами, Шаляпин, потому, как я вам вчера говорил на спектакле, вы «наш брат Исакий»...

Действительно, накануне этого утра, вечером, на представлении «Жизни за царя» в уборную пришел этот самый человек, назвал себя Горьким и с нижегородским акцентом, который у него остался на всю жизнь, сказал мне:

— Вот хорошо вы изображаете русского мужика. И хотя я не поклонник таких русско-немецких сюжетов, все-таки, как плачете, вспомнная о детях, Сусаниным,— люблю.

— Да, вот, стараюсь изобразить возможно правдивее даже, может быть, и не вполне правдивые роли...

Это была моя первая встреча с Горьким, и в этот вечер между нами завязалась долгая, горячая, искренняя дружба. Многие думают, говорят и пишут, что я с Горьким проводил вместе отрочество и юность, что вместе с ним работал на Волге, что мы вместе будто бы экзаменовались как хористы, причем его приняли, а меня не приняли в хор как безголосого. Все это неверно. Когда Горький однажды спросил, кто я такой, я стал рассказывать ему свою биографию, и вот *тут-то* для нас обоих неожиданно выяснилось, что мы встречались, не будучи знакомыми, в ранние годы, и что жизнь наша похожа, а в некоторых случаях текла рядом.

Вот, например, в то время, как я мальчиком был в Казани отдан в учение сапожнику Андрееву, который жил на углу Малой Проломной улицы, Горький на другом углу параллельной Большой Проломной улицы в пекарне,— не помню, как звали хозяина, но находилась она под чайным магазином Докучаева,— работал пекарем. Мне кажется, что отсюда его рассказ «Двадцать шесть и одна». Когда позже, в начале семнадцатого моего года, я на буксирном пароходе пробирался из Астрахани на Нижегородскую ярмарку и, будучи без всяких денег, вынужден был на остановках работать по погрузке и выгрузке баржей,— по-нашему, по-волжскому это называлось «паузиться»,— Алексей Максимович в это самое время работал в самарском порту,— в «портах», сшитых из двух мучных или овсовых мешков. Однако в это время он уже писал в газете в качестве репортера и фельетониста. Из наших разговоров выяснилось, что мы жили друг от друга близко и в Тифлисе. В то время, как я работал в управлении Закавказской железной дороги по бухгалтерской части, Алексей Максимович служил в мастерских той же дороги слесарем и смазчиком. Что же касается нашего экзамена в хористы, то правда, что оба мы откликнулись на призыв антрепренера Серебрякова к гражданам Казани пополнить его хор молодыми голосами, но и в это время мы не были знакомы. Горького приняли, а меня нет, потому что был он на четыре года старше: его голос сформировался, а мой еще ломался...

Наконец, вспоминается еще одно соседство наше с Горьким в том же Тифлисе. Когда я пел уже артистом мой первый сезон в театре на Головинском проспекте, Горький был поблизости... в тюрьме Метехского замка...

Что же был за человек Алексей Максимович?

Мне думается, что в черной куртке всякий человек выглядит более или менее благополучно. Человека надо видеть в бане, чтобы понять яснее. Мы с Горьким нередко ходили в баню. И я увидал как-то, что у него не то чтобы горб, а вот крыльца на спине сильно выдаются, грудь впала, и на ногах видны расширенные вены. А кроме того, смотрю, есть какие-то затвердения и шрамы. Я ему говорю:

— Что ты, брат, горбишься, что напрягаешь жилы?

Тут он мне и рассказал памятно на всю жизнь вот что:

— Эх, брат Федор, сейчас мне стало легче, а вот, видишь,— и он показал шрам на груди около сердца,— вот это я по глупости, вероятно, отчаявшись от жизни в те поры, самозарядным пистолетом стрелялся...

— Как так! Почему?

— Не находил смысла продолжать жизнь, столько было лжи и тяжести кругом. Когда свезли меня с Федоровской в казанскую больницу и когда пришли друзья мои и один из них укоризненно посмотрел на меня, покачал головой и сказал: «Эх ты, голова садовая!... А еще хочешь быть писателем. Стреляться задумал, посовестился бы»,— то веришь, Федор, жить захотелось так, как и теперь не хочется... А вообще и крыльцам моим, и жилам, и всему такому прочему — так, вероятно, должно быть. Вот, тут я стрелялся, а тут ребра поломаны.

— Что же это ты, в самом деле,— шутил я,— то стреляешься, то ребра себе ломаешь!

— Не я ломал, а мне ломали. А было это так. В одной деревне, в которой мне случилось быть нечаянно, увидел я такую сцену: голая женщина с распущенными волосами стояла в оглоблях наместо лошади, а мужики, сидя в телеге, хлестали ее кнутами. За неверность мужу. В сторонке, поощрительно молча, стоял поп. Ты понимаешь, как на это смотрел я... Подошел я и крикнул: что вы, сукины дети, очумели, что ли? Что делаете?! А поп мне и говорит: ты кто здесь такой? Что тебе надо?.. Развернулся я да попа и ахнул... Ну, а потом очнулся в канаве. Да и потому только, думаю, очнулся, что, на мое счастье, пошел дождь и в канаве потекла холодная водица, которая привела меня в чувство... Едва-едва ползком добрался до какой-то сельской больницы. Вот тебе и ребра...

Вот, думается мне, все эти знаки и все вещи, которых они составляли шифр, лежали на самой последней глубине этого че-

ловека. Женщина, побиваемая кнутом, мучительный, бездомный труд на Волге, и не его только собственный, а труд миллионов, и отчаяние, не его только собственное, а тоже темных, беспомощных миллионов, сомнение в смысле и правде жизни,— вот что зарядило самодельный пистолет Горького...

Что бы мне ни говорили об Алексее Максимовиче, я глубоко, твердо, без малейшей интонации сомнения знаю, что все его мысли, чувства, дела, заслуги, ошибки,— все это имело один-единственный корень — Волгу, великую русскую реку,— и ее стоны... Если Горький шел вперед порывисто и уверенно, то это шел он к лучшему будущему для народа; и если он заблуждался, сбивался, может быть, с того пути, который другие считали правильным, это опять-таки шел он к той же цели...

Когда я слышу о корысти Горького, о его роскошной жизни на виллах в Капри и Сорренто, о его богатствах,— мне становится за людей совестно. Я могу сказать, ибо очень хорошо это знаю, что Горький был один из тех людей, которые всегда без денег, сколько бы они ни зарабатывали и ни приобретали. Не на себя тратил он деньги, не любил денег и ими не интересовался. Помню, ссудил я ему как-то денег,— случалось это между нами,— спросил немного потом, не надо ли ему еще?— Не беспокойся, Федор,— писал он мне.—«На нашу яму не напасешься хламу»... Воистину, не напасался на все то, на что он великодушно и широко тратился...

Нет, не корысть руководила Алексеем Максимовичем. Я говорил о его вечной боли за народ. Скажу о другой его главной страсти — о любви к России. Вот я вспоминаю, как этот вопрос встал между нами. Было это много, много лет позже. Российская буря разметала нас в разные стороны. Я жил в Париже, Горький приезжал из Сорренто в Рим на пути в Москву. Должен теперь сказать, что во время моего отъезда из России Горький мне сочувствовал: сам сказал — тут, брат, тебе не место. Когда же мы, на этот раз в 1928 году, встретились в Риме, когда, по мнению моего друга, в России многое изменилось и оказалась возможность для меня (опять-таки по его мнению) работать, он мне говорил сурово:

— А теперь тебе, Федор, надо ехать в Россию.

Тут не место говорить о том, почему я тогда отказывался следовать увещеваниям Горького. Честно скажу, что до сих пор не знаю, кто из нас был прав, но я знаю твердо, что это был голос любви ко мне и к России. В Горьком говорило глубокое сознание, что мы все принадлежим своей стране, своему народу и что мы должны быть с ними не только морально,— как я иногда себя утешаю, но и физически,— всеми шрамами, всеми затверденнями и всеми горбами.

КОММЕНТАРИИ

КОММЕНТАРИИ Е. А. ГРОШЁВОЙ
ПРИ УЧАСТИИ И. Ф. ШАЛЯПИНОЙ

Условные сокращения и обозначения:

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва).

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва).

Ред.— примечание комментаторов.

„СТРАНИЦЫ ИЗ МОЕЙ ЖИЗНИ“

[1] Первая половина автобиографии Ф. И. Шаляпина «Страницы из моей жизни» до стр. 161 включительно печатается по журналу «Летопись» за 1917 г. (№ 1—12) с восстановлением цензурных пропусков по оригиналу. Окончание автобиографии дается по рукописи А. М. Горького, хранящейся в архиве А. М. Горького в Институте мировой литературы имени А. М. Горького.

В связи с тем, что извещение о публикации автобиографии Шаляпина на страницах «Летописи» вызвало протест ряда лиц и организаций, предполагалось предпослать ей предисловие, которое было от имени Ф. И. Шаляпина написано Горьким. Печатается по черновой рукописи М. Горького.

«Я считаю нужным предупредить читателя, что автобиография написана и печатается мною не в целях саморекламы,— я вполне достаточно и всюду рекламирован моею четвертьвековой работой на сценах русских и европейских театров.

Я написал и печатаю правдивую историю моей жизни и не в целях самооправдания.

Мне хочется, чтоб книга моя внушила читателям несколько иное отношение к простому человеку низов жизни, возбудила бы больше внимания и уважения к нему. Я думаю, что только внимание и уважение к ближнему может создать для него те условия, в которых он, с наименьшим количеством бесполезно затраченной энергии, привнесет в жизнь наибольшее количество красивого, доброго и умного.

Вот искреннее мое желание.

Я знаю: никто не поверит мне, если я скажу, что не так грешен, как обо мне принято думать. И если порою у меня невольно вырывалась жалоба или резкое слово — я извиняюсь. Что делать? Я — человек и чувствую боль, как все.

Я написал эти, может быть, скучные страницы для того, чтоб люди, читая их в это трудное время угнетения духа и тяжких сомнений в силе своей, подумали над жизнью русского человека, который хотя и с великим трудом, но вылез, выплыл с грязного дна жизни на поверхность ее и оказал делу пропаганды русского искусства за границей услуги, которые нельзя отрицать.

Забудьте, что этого человека зовут Федор Шаляпин, и подумайте о тех сотнях и тысячах, которые по природе своей даровиты не менее Шаляпина, Горького, Сурикова и множества других, но у которых не хва-

тило сил победить препятствия жизни, и они погибают, задавленные ею, погибают, может быть, каждый день.

На этом я кончу.

В книге моей многое недосказано, о многом я нарочито умолчал. Это сделано не из желания спрятать себя,— я ведь не исповедовался, а рассказывал, это сделано по силе некоторых внешних причин, и пока я лишен возможности устранить их своей волей

Я просил бы верить, что мне нет надобности кривить душою, прятать свои недостатки, оправдываться и вообще выставлять себя лучше, чем я есть».

[2] ...*моя мать.*— Авдотья Михайловна Шаляпина, урожденная Прозорова (ум. в 1892 г.).

[3] *Иван — это мой отец* — Иван Яковлевич Шаляпин, выходец из крестьян деревни Сырцы (Сырцово), Шаляпинки тож, бывш. Вятской губернии. Служил писцом в уездной земской управе в Казани (ум. в 1901 г.).

[4] ...*братом моим Василием* — Василий Иванович Шаляпин, младший брат Ф. И., по профессии фельдшер; обладая прекрасным голосом (тенор) и музыкальностью, готовился с помощью Ф. И. к певческой деятельности. Погиб в первую мировую войну.

[5] *Николай и Евдокия* — младшие брат и сестра Ф. И., умерли от скарлатины в 1882 г.

[6] ...*напоминает мне чью-то шутку* — юношеские стихи М. Горького. И. Груздев в книге «Горький и его время» упоминает о том, что в 1933 году нашлась тетрадь с юношескими стихами М. Горького, которую он, прочтя стихи, сжег. От нее случайно остался один лист, который И. Груздев получил от Алексея Максимовича в письме с припиской: «И еще — куриоза ради — прилагаю неоспоримо подлинные и постыдные грешки Горького». Как пишет И. Груздев, «это была страница обыкновенной школьной тетради в синюю линейку... Наверху страницы почерком его молодости написано шутливое двустишие,

Живу я на Вэре без веры —
И в горе живу на горе!

А под ним пометка «Тифлис. Август 92»...

Несколькими строками ниже тем же почерком, но другими (лиловыми) чернилами написано:

Живя ощущеньями новыми,
Исполненный новыми силами,
Сие знаменую — лиловыми
Отныне пишу я чернилами!

и пометка «Сентябрь 1892 г.».

Далее опять черными чернилами:

Мечты оказались вздорными,
А силы — увы!— (очень) хилыми,
И снова поэтому черными
Как раньше — пишу (я) чернилами.

Алексей Максимович, читая теперь это стихотворение, даже предложил новый вариант, вычеркнув два слова (они поставлены в скобках), но в старой приписке под стихотворением «Это хорошо» — поставил вопрос» (И. Груздев, Горький и его время, Госполитиздат, Л., 1938,

стр. 460—463). Возможно, что Ф. И. Шаляпин знал эти стихи со слов М. Горького. Быть может и так, что М. Горький вспомнил свою юношескую шутку в тот момент, когда записывались эти строки автобиографии Шаляпина.

[7] *Вечером давали «Медею»* — пьеса В. П. Буренина и А. С. Суворина на тему античного мифа о Медее, популярная в 80-х гг. В 1883 г. в заглавной роли этой пьесы с огромным успехом выступила на сцене Малого театра Г. Н. Федотова.

[8] *...кричал «ура» в честь Васко де Гама* — в опере «Африканка» французского композитора Дж. Мейербера.

[9] *«Расскажите вы ей»* — начальные слова арии Зибеля (для меццо-сопрано) из оперы «Фауст» Ш. Гуно.

[10] *«Дама с камелиями»* — популярная драма французского писателя А. Дюма-сына.

[11] *«Как на площадь соберутся»* — начальные слова хора, открывающего первое действие оперы «Кармен» Ж. Бизе.

[12] *«Нищий студент»* — оперетта австрийского композитора К. Миллёкера.

[13] *«Корневильские колокола»* — оперетта французского композитора Р. Планкета.

[14] *Сезон начался* — 26 октября 1890 г. *«Певцом из Палермо»* — «Певец из Палермо» — комическая опера австрийского композитора А. Замара.

[15] *...поставить оперу «Гальку»* — «Галька» — популярное произведение польского композитора С. Монюшко.

[16] *Ободренный, я вышел на сцену* — 18 декабря 1890 г., в роли стольника в опере «Галька». Это было первое выступление Шаляпина в сольной оперной партии.

[17] *Потом мне поручили партию Фернандо в «Трубадуре»* — «Трубадур» — опера Д. Верди. Первое выступление Шаляпина в этой партии состоялось 8 февраля 1891 г., в бенефис артистки Террачиано.

[18] *...спеть Неизвестного в «Аскольдовой могиле»* — широко популярная в середине прошлого века опера А. Н. Верстовского. Первое выступление Шаляпина в этой партии состоялось 3 марта 1891 г.

[19] *Я знал арию Руслана «О поле, поле»* — начальные слова речитатива перед арией Руслана из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, *«Чуют правду»* — начальные слова арии Сусанина из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, *«В старину живали деды»* — начальные слова речитатива перед арией Неизвестного из «Аскольдовой могилы» А. Н. Верстовского.

[20] *...поставить акт «Синей бороды»* — «Синяя борода» — опера французского композитора Ж. Оффенбаха.

[21] *...он в «Невольниках» пел* — речь, очевидно, идет о драме М. Л. Кропивницкого «Невольник», часто ставившейся украинскими труппами.

[22] *...я добрался до Тифлиса* — весной 1892 г.

Вскоре меня заставили петь Оровезо в «Норме» — «Норма» — широко популярная в XIX в. опера итальянского композитора В. Беллини.

[23] *Наступил день первого моего дебюта в кружке* — судя по объявлениям «Тифлисского листка», этот дебют состоялся 29 января 1893 г. В газете за это число впервые в перечне участников концерта, организуемого «Тифлисским музыкальным кружком», упомянуто имя Ф. И. Шаляпина. Очевидно, к первым выступлениям Шаляпина в концертах этого кружка относится отрывок из воспоминаний М. М. Ипполитова-Иванова: «На одном из музыкальных вечеров кружка, на котором присутствовал я с женой (известная певица В. М. Зарудная.—

Ред.), среди других исполнителей выступил молодой человек, очень заморенного вида, худой и бледный, поэтому казавшийся необыкновенно длинным, с небольшим, но очень симпатичным голосом, поразившим нас своей музыкальностью и искренностью исполнения. Он пел арию Сусанина *«Чуют правду»* и сразу приковал к себе наше внимание — Варвара Михайловна тогда же отметила его дарование и высказала предположение, что из него выйдет большой артист. Этим талантливым молодым человеком оказался Ф. И. Шаляпин» (М. М. Ипполитов-Иванов, 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, Музгиз, М., 1934, стр. 77—78).

[24] *Усатов приготовил со мной третий акт «Русалки»* — «Русалка» — опера А. С. Даргомыжского. Ф. И. Шаляпин исполнил партию Мельника в этом акте оперы в свой бенефис, состоявшийся 8 сентября 1893 г. Кроме «Русалки», в программе были: концертное отделение и первый акт из оперы Гуно «Фауст». На этот бенефис сохранилась рецензия — одни из первых печатных откликов на выступления Ф. И. Шаляпина. «Бенефис молодого певца Ф. И. Шаляпина, состоявшийся 8 сентября [...], прошел в общем вполне удовлетворительно. Голос бенефицианта, исполнявшего партии Мефистофеля (1-й акт из оп. «Фауст»), Мельника (3-й акт из оп. «Русалка»), звучал превосходно, произведя на зрителей приятное впечатление своей свежестью и мягкостью тонов, при значительной силе и хорошей фразировке. Играет молодой артист неуверенно, порывисто, нервно, но держит себя на сцене достаточно свободно. Видевшие и слышавшие г. Шаляпина зимой были приятно поражены теми успехами, которые сделал он за это короткое время. Нет сомнения, что при дальнейшей его работе над своим голосом из г. Шаляпина выработается очень и очень недурный исполнитель оперных ролей; для этого он обладает всеми данными: звучным сильным голосом, музыкальным ухом, хорошими зачатками драматического таланта и, что всего важнее, *молодостью*» («Тифлисский листок», 10 сентября 1893 г.).

[25] *Надо еще выучить «Жизнь за царя»* — под этим названием шла на дореволюционной сцене опера М. И. Глинки «Иван Сусанин», переименованная по указанию Николая I (см. М. Глинка, Автобиографические и творческие материалы, Музгиз, Л.—М., 1952, стр. 169, 429).

Заключили контракт — в сентябре 1893 г.

Сезон начали «Аидой» — открытие сезона Тифлисского казенного театра (антрепризa В. Л. Форкатти) состоялось 28 сентября 1893 г. «Тифлисский листок» в отчете о спектакле 30 сентября писал: «...совершенно неожиданно весьма сносными исполнителями оказались новички оперной сцены: г. Агнивцев (Амонасро) и г. Шаляпин (Рамфис), ученики г. Усатова, известные нам уже по концертам. Оба они пели и держались на сцене весьма прилично, хотя, конечно, нельзя и требовать от них полного знакомства со сценой и спокойного владения своими голосовыми средствами и игрой».

...на другой день прочел в газете строгий выговор рецензента... — упоминание об этом эпизоде имеется в большой статье В. Корганова о закрытии оперного сезона в Тифлисском казенном театре, выдержки из которой приводятся ниже.

[26] *Вскоре вышло как-то так, что весь басовый репертуар лег на мои плечи...* — судя по объявлениям газет «Тифлисский листок» и «Кавказ», Ф. И. Шаляпин в течение сезона (с октября 1893 г. по февраль 1894 г.) выступил в 62 спектаклях (по числам): 28 сентября «Аида» (Рамфис). 29 сентября «Фауст» (Мефистофель). 1 октября «Демон» (Гудал). 3 октября «Аида». 8 октября «Демон». 12 октября «Паяцы» (Тонио) и 2-й акт «Гугенотов» (Сен-Бри). 15 октября «Паяцы» и 3-й акт «Русалки» (Мельник). 16 октября «Риголетто» (Монтероне), 17 октября «Паяцы»,

19 октября «Риголетто». 20 октября «Паяцы» и 3-й акт «Аиды». 22 октября «Евгений Онегин» (Гремин). 24 октября «Фауст». 27 октября «Евгений Онегин». 29 октября «Риголетто». 30 октября «Демон». 3 ноября «Аида». 7 ноября «Риголетто». 9 ноября «Паяцы». 14 ноября «Паяцы». 17 ноября «Гугеноты». 21 ноября «Гугеноты». 23 ноября «Миньона» (Лотарио). 24 ноября «Паяцы». 29 ноября «Паяцы». 3 декабря «Гугеноты». 4 декабря «Фауст». 8 декабря «Аида». 10 декабря «Миньона». 12 декабря «Паяцы». 15 декабря «Миньона». 18 декабря сцена из оперы «Миньона» и «Кармен» (2-й акт, Цунига). 19 декабря «Аида». 21 декабря «Гугеноты». 22 декабря «Паяцы». 26 декабря утром «Демон», вечером «Гугеноты». 27 декабря «Фауст» (утром). 31 декабря «Миньона». 9 января «Бал-маскарад» (имя Ф. И. Шаляпина названо в числе участников спектакля без указания партии; мог петь одного из двух заговорщиков: Самуэля или Тома, или матроса Сильвано). 14 января «Паяцы». 15 января «Аида». 16 января «Риголетто». 28 января «Паяцы». 29 января «Миньона». 2 февраля «Фра-Дьяволо» (лорд Кокбург). 4 февраля бенефис Ф. И. Шаляпина «Фауст» и «Паяцы». 6 февраля «Русалка» (Мельник). 8 февраля «Бал-маскарад». 9 февраля «Фра-Дьяволо». 11 февраля «Пиковая дама» (Ф. И. Шаляпин, видимо, пел Сурина, т. к. в перечне участников назван еще бас, Сангурский, исполнитель Сусанина, который, вероятно, пел Томского). 13 февраля «Севильский цирюльник» (Дон-Базилио). 16 февраля «Риголетто». 18 февраля «Фра-Дьяволо». 19 февраля «Паяцы». 22 февраля «Демон». 23 февраля «Евгений Онегин» (партии указаны только к первому спектаклю).

Эти спектакли с участием Ф. И. Шаляпина вызвали в тифлисской прессе ряд отзывов.

«Вчера, 12 октября, на сцене Казенного театра, в первый раз шла опера «Паяцы» [...] г. Шаляпин, выступивший в роли Тонио, справился со своей трудною партиею довольно удачно, а «пролог» и сцену признания в любви к Недде... исполнил положительно хорошо,— некоторые недочеты в игре и пении сгладятся, конечно, при следующих представлениях («Тифлисский листок», 13 октября 1893 г.). «...Перед «Паяцами» [15 октября.— *Ред.*] было поставлено 3 действие «Русалки» с г. Давыдовым в роли князя и г. Шаляпиным, певшим партию Мельника. Оба артиста имели порядочный успех» («Тифлисский листок», 19 октября 1893 г.). «Артисты [Агнивцев и Шаляпин.— *Ред.*] с честью вышли из этого нелегкого испытания [в один вечер шли «Паяцы» и 3-й акт «Аиды».— *Ред.*] и доказали еще раз свою талантливость, музыкальность и самообладание («Кавказ», 22 октября 1893 г.).

«Второе представление «Риголетто», состоявшееся во вторник, 19 октября, было несравненно удачнее первого [...] г. Шаляпин хорошо спел партию Монтероне. По отношению к этому только что начинающему артисту нельзя не заметить, что постоянное участие его чуть ли не в каждом представлении едва ли благоприятно повлияет на его голосовые средства и дальнейшее музыкальное развитие. Такая нерасчетливая растрата даже молодых, совсем еще свежих артистических сил, спешность, а вследствие этого — неизбежная небрежность в изучении все новых и новых партий и недостаточность отделки этих последних — все это может очень плохо отозваться на юном артисте, только что вступающем на оперно-сценическое поприще» («Тифлисский листок», 21 октября 1893 г.).

«Громадный успех Дувинклера (Ленский) разделил г. Шаляпин — Гремин; игра, манеры, пение — все это было естественно, выразительно, художественно и вызвало шумное одобрение публики» («Кавказ», 24 октября 1893 г.).

«...г. Шаляпин по обыкновению с чертовской смелостью провел пар-

тию Мефистофеля и по требованию публики повторил серенаду 3-го акта, хотя последний смех его на sol по обыкновению произвел неприятное впечатление» («Кавказ», 26 октября 1893 г.).

«Первое представление «Гугенотов» состоялось в среду (17)... Г-на Шаляпина (Сен-Бри) в этот вечер не выручала его замечательная музыкальность: резкие переходы, слишком открытые ноты рядом с мягкими, закрытыми произвели неприятное впечатление» («Кавказ», 20 ноября 1893 г.).

«В пятницу, 4 февраля, в Тифлисском казенном театре состоялся бенефис молодого артиста, снискавшего себе симпатии, Ф. И. Шаляпина. Для этого бенефисного спектакля были поставлены две оперы —«Паяцы» и «Фауст». Бенефициант выступил в ролях Тонио и Мефистофеля. Исполняя много раз раньше те же роли, г. Шаляпин и на этот раз доказал свою музыкальность, мощь голоса и умение владеть им. Игра его, как всегда, была безукоризненной. Артист был в голосе, и многие выдающиеся арии по требованию публики были им повторены» («Тифлисский листок», 6 февраля 1894 г.). «Первое представление оперы Россини «Севильский цирюльник» состоялось в воскресенье 13 февраля [...]. Опера прошла в общем гладко, а гг. Сангурский (Бартоло) и в особенности Шаляпин (Базилио) были положительно хороши» («Тифлисский листок», 15 февраля 1894 г.).

К закрытию оперного сезона в Тифлисском казенном театре газета «Кавказ» напечатала большую статью критика В. Корганова под названием «Наша опера», в которой давалась общая характеристика молодого Ф. И. Шаляпина.

«...Появление двух молодых артистов, гг. Шаляпина и Агнивцева, было встречено у нас с предубеждением [...]. Оба певца, в силу сложившихся обстоятельств, настоящей оперы почти не видели и, выступая почти ежедневно в различных операх, должны были *создавать* типы, давным-давно созданные и знакомые зрителям; залогом их способностей может служить успех почти во всех ролях, успех, какого не имели другие *настоящие* [очевидно, В. Корганов имеет в виду слово «опытные».— *Ред.*] артисты; первым бисированным номером в сезоне была серенада Мефистофеля в исполнении Шаляпина (второй спектакль).

К сожалению, оба певца удовлетворились вполне этим успехом, поблагодарили г. Усатова за уроки и почили на лаврах, не мечтая ни об усовершенствовании, ни о столичных сценах, где можно найти образцовое исполнение и куда мечтает попасть каждый истинный артист, как солдат в генералы [...].

Результатом незнакомства с этими образцами и, конечно, неумения режиссера руководить артистом в исполнении г. Шаляпина были промахи во многих ролях: в роли верховного жреца Изиды он схватил и понес шлейф Амнерис, в Мефистофеле, кроме вокальных недочетов (скверный смех в серенаде), он не дал и подобия этого типа, в «Паяцах» то некрасиво ломался, то разыгрывал демона...» («Кавказ», 25 февраля 1894 г.).

Роль Тонио легко укладывалась в диапазоне моего голоса — партию Тонио обычно поют драматические баритоны.

...поставлена сцена в корчме из «Бориса Годунова» — опера М. П. Мусоргского.

В один из последних дней сезона мне дали бенефис — 4 февраля 1894 г. См. отзыв, приведенный выше.

[27] *Когда я пел Гремина* — в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

[28] *...отправился в контору императорских театров* — контора нахо-

дилась на Большой Дмитровке (ныне ул. Пушкина, д. 8), где в настоящее время помещается Центральная театральная библиотека.

29 *...театральное бюро Рассохиной* — так именовалось «Первое театральное агентство для России и заграницы». Помещалось на Тверской улице (ныне ул. Горького), уг. Георгиевского переулка.

30 *«Сказки Гофмана»* — единственная лирическая опера Ж. Оффенбаха.

31 *Я подписал контракт* — контракт был подписан 18 июня 1894 г. Сохранился его подлинный текст, который приводим в сокращенном виде:

«Театральное агентство Е. Н. Рассохиной.
Москва, Тверская улица, дом Сушкина.

Контракт

1894 года июня 18 дня, мы, нижеподписавшиеся Христофор Иосифович Петросьян с одной стороны и Федор Иванович Шаляпин с другой, добровольно заключили сей контракт на сезон от шестого июня 1894 года до 6-го августа с правом продолжить в гор. Петербурге и окрестности на нижеследующих условиях:

§ 1. Я, Шаляпин, принимая на себя амплуа Баса Cantante в операх и комических операх, обязуюсь петь все назначенные мне партии моего амплуа [...].

§ 2. Я, Шаляпин, обязуюсь участвовать, по назначению г. Петросьян, или режиссера, в концертах, литературных, симфонических и друг. вечерах.

§ 3. [...]. Во время болезни производство жалованья прекращается до выздоровления.

§ 9. Назначенную артисту новую партию он обязан выучить, чтобы быть готовым к исполнению ее на сцене, в недельный срок. За каждый просроченный день я, Шаляпин, представляю г. Петросьян удержать из моего жалования штраф а десять рублей.

§ 10. г. Петросьян доставляет артисту характерные костюмы, которыми он должен довольствоваться; городские же костюмы, трико, чулки, перчатки, шляпы, обувь, перья, кружева, рюши, ленты, цветы, шапки и проч. он обязан иметь свои...» (ГЦТМ имени А. А. Бахрушина. Архив Ф. И. Шаляпина).

Оказалось, что хозяин предприятия не Лентовский, а буфетчик — Христофор Иосифович Петросьян.

32 *Я играл Миракля* — ведущая басовая партия в опере Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана». Впервые опера поставлена с участием Ф. И. Шаляпина в петербургском летнем театре «Аркадия» 24 июля 1894 г. под управлением дирижера И. А. Труффи, с которым Шаляпин вместе работал в Тифлисской опере. В августовском номере журнала «Артист» помещена была следующая информация: «Опера («Сказки Гофмана».— *Ред.*) смотрится с интересом. Оркестр под управлением Труффи играет с увлечением; солисты, большей частью молодые силы, с вокальной стороны заслуживают похвалу. Недурен также мужской хор. Кроме г. Лодия, имевшего заслуженный успех, понравились г-жа Андреева-Вергина, легкое колоратурное сопрано, гг. Бастунов (баритон) и Шаляпин (красивый basso cantante).

...вступить в оперное товарищество — газета «Санкт-Петербургские ведомости» от 29 августа 1894 г. сообщала: «Панаевский театр снят под оперные спектакли Товариществом, во главе которого стоят капельмейстер г. Труффи, баритон г. Миллер и бас г. Поляков-Давыдов».

[33] *Спектакли пошли у нас удачно* — сезон в оперном Товарнществе открылся 18 сентября 1894 г. оперой «Фауст» Гуно. Шваляпин пел партию Мефистофеля. Рецензент газеты «Новое время» писал в номере от 20 сентября 1894 г.:

«...Принятный бас у г. Шаляпина (Мефистофель), силы этого певца, кажется, невелики. под конец спектакля его голос звучал утомленно (в сцене в церкви и в серенаде, которую его, однако, заставили повторить)».

Всем нравилось, как я пою Бертрама — в опере «Роберт-Дьявол» Д. Мейербера. Премьера в Панаевском театре 17 октября 1894 г.

«Роберта» Мейербера интересно было бы послушать, т. к. опера эта давно не давалась, если бы исполнение ее не страдало крайними недостатками. Сравнительно недурны были г-жа Хильде (Изабелла) и г. Шаляпин (Бертрам)...» («Новое время», 20 октября 1894 г.).

[34] *Когда я вышел на эстраду Дворянского собрания* — ныне Большой зал Ленинградской государственной филармонии.

Особенно удались мне «Два гренадера» — романс Р. Шумана, вошедший в основной концертный репертуар Шаляпина.

[35] *Первый дебют мне дали в «Фаусте»* — дебют Ф. И. Шаляпина на сцене Мариинского театра состоялся 5 апреля 1895 г. В этом же спектакле вместе с Шаляпиным — Мефистофелем в партии Фауста дебютировал И. В. Ершов и в партии Зибеля — Ю. Н. Носилова.

В связи с первым выступлением Шаляпина в опере «Фауст» на сцене Мариинского театра в сезон 1895/96 г. в отзыве газеты «Новое время» от 6 сентября 1895 г. говорится: «..г. Шаляпин недурный Мефистофель в тех местах, в которых ему дана возможность блеснуть голосом, чересчур мягким для партии Мефистофеля, в фразировке характерных речитативов отсутствовала выразительность и едкость тона. Рондо о золотом тельце и серенаду он исполнил со вкусом и без лишних подчеркиваний».

Затем приказали мне петь Цунигу в «Кармен» — первое выступление Ф. И. Шаляпина в этой партии состоялось 19 апреля 1895 г. (третий дебютный спектакль). Оно осталось не отмеченным петербургской прессой, но на один из последующих спектаклей, в котором участвовала итальянская певица Беллинчиони, опубликована небольшая рецензия, в которой говорится несколько, хотя и не лестных, но любопытных слов о Ф. И. Шаляпине: «слаб г. Шаляпин в роли лейтенанта, где он безусловно подражал отличному исполнению г. Стравинского» («Новое время», 12 ноября 1895 г.).

[36] *...наступил день спектакля* — 17 апреля 1895 г. Это был второй дебютный спектакль Шаляпина на сцене Мариинского театра. Певец выступил в партии Руслана в опере «Руслан и Людмила» М. И. Глинки.

[37] *Мне не давали петь* — по данным «Ежегодника императорских театров», за сезон 1895/96 г. Ф. И. Шаляпин выступил в 9 операх и спел 23 спектакля. «Вертер» (Судья — 2); «Дубровский» (князь Верейский — 2); «Кармен» (Цунига — 6); «Князь Игорь» (Владимир Галицкий — 2); «Ночь под Рождество» (Панас — 1); «Русалка» (Мельник — 1); «Руслан и Людмила» (Руслан — 2); «Тайный брак» (граф Робинзон — 5); «Фауст» (Мефистофель — 2) (перечень спектаклей дан по алфавиту).

Интересно привести первые отзывы петербургской прессы на исполнение Шаляпиным роли Владимира Галицкого, ставшей впоследствии одной из основных репертуарных партий артиста.

«Князь Игорь» не давался несколько лет, и, понятно, Мариинский театр был переполнен [...] спектакль затянулся далеко за полночь, как вследствие позднего начала, так и по причине повторений,

Повторили увертюру, арию Владимира Галицкого, хор в 4-м акте и дуэт гудошников [...].

Что же касается г. Шаляпина, то тип он верно понял (грим был плох), но голос его как-то слабо (вернее — закрыто) звучал и ему приходилось форсировать голос для достижения известных эффектов. Ему необходимо еще учиться петь» («Петербургская газета», 27 апреля 1896 г.).

«...Из новых исполнителей более выдающихся ролей следует выделить г. Шаляпина (Владимир Галицкий) и г-жу Долину (Кончаковна). г. Шаляпин дал очень определенное лицо добродушного кутилы, хотя более современного пошиба, чем хотелось бы видеть. г. Шаляпин имеет сценическое дарование, и при работе оно может хорошо развиться» («Новое время», 27 апреля 1896 г.).

Премьера «Князя Игоря» А. П. Бородина в Мариинском театре состоялась 25 апреля 1896 г. Состав исполнителей: В. И. Куза, М. П. Долина, Ю. Н. Носилова, М. М. Чупрынников, М. М. Корякин, Ф. И. Шаляпин, Ф. И. Стравинский.

Я спел только Руслана и пошабашил — «Петербургская газета» в номере от 25 ноября 1895 г. так характеризует исполнение этой партии Шаляпиным: «...Более законченного, отделанного мы ожидали от г. Шаляпина, который еще далеко не освоился с трудной партией Руслана; у него попадаются не только погрешности сценические, но и вокальные; неуверенность чувствуется во всем, даже в ритме. Его исполнение есть еще только контур того, что следует сделать из этой роли; мы, однако, не хотим заключить на основании этого спектакля, что г. Шаляпин перестал работать, хотя повод к такому заключению уже имеется налицо: так выступать на образцовой сцене в образцовой партии национального героя — нельзя».

...в прекрасной старой опере Чимарозы «Тайный брак» я несколько раз играл графа — премьера оперы состоялась 17 сентября 1895 г. на сцене Михайловского театра.

В спектакле принимали участие: В. И. Куза, Н. А. Фриде, М. М. Корякин, Ф. И. Шаляпин, М. И. Михайлов.

Газета «Новое время» от 19 сентября 1895 г. писала: «...г. Шаляпин в роли жениха-графа не отставал от других, во внешнем виде этого фата не хватало типичности и оригинальности; зато вокальную часть своей партии артист провел с полным пониманием».

С этой оценкой не совпадает мнение рецензента «Петербургской газеты», писавшего: «...Странно держал себя г. Шаляпин, изображавший из Робинзона какого-то Иванушку-дурачка; да и партия ему высока [в рецензии было написано «низка», но в следующем номере газеты за 20 сентября рецензент внес поправку.— *Ред.*]. Кстати, прибавим, что в опере нет никаких указаний на то, что этой герой — расслабленный старикашка, страдавший подагрой; это какая-то необъяснимая фантазия» (19 и 20 сентября 1895 г.).

[38] *Однажды он привел меня к Тертию Филиппову* — описанный Ф. И. Шаляпиным вечер состоялся 4 января 1895 г.

«Ночевала тучка золотая» — трио А. С. Даргомыжского на слова М. Ю. Лермонтова.

[39] *...я буду петь Мельника* — Ф. И. Шаляпин выступил в партии Мельника в опере А. С. Даргомыжского «Русалка» в последнем спектакле сезона — 30 апреля 1896 г. Кроме Ф. И. Шаляпина, участвовали В. И. Куза, М. А. Славина, Г. А. Морской, Ф. И. Стравинский.

[40] *...когда готовили «Ночь под рождество»* — первое представление этой оперы было назначено на 21 ноября 1895 г., в бенефис учителя сцены О. О. Палечека, за «25 лет службы». Однако, как пишет сам компо-

зитор, «на репетицию приехали великие князья [...] и оба возмутились присутствием на сцене царицы, в которой пожелали узнать императрицу Екатерину II [...].

Всеволожский, желая спасти бенефис Палечека и свою постановку, предложил мне заменить царицу (меццо-сопрано) светлейшим (баритоном) [...]. Конечно, выходило не то, что я задумал, выходило глупо, но выставляло в дурацком виде самих же высочайших и низших цензоров, так как хозяином в гардеробе царицы оказывался светлейший [...]. Хоть мне было жалко и смешно, но противу рожна прати все-таки нельзя, а потому я согласился» (Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, Музгиз., М., 1955, стр. 202).

Премьера оперы состоялась 28 ноября. Участвовали М. А. Мравина, М. Д. Каменская, И. В. Ершов, Г. П. Угринович, Г. А. Морской, М. М. Корякин, Ф. И. Шаляпин был дублером Ф. И. Стравинского в партии Панаса.

«На земле весь род людской» — начальные слова куплетов Мефистофеля из оперы Ш. Гуно «Фауст».

«Трепак» Мусоргского — из вокального цикла «Песни и пляски смерти» на слова А. А. Голенищева-Кутузова.

На репетиции у артистки, которая устраивала концерт — концерт устраивала в зале Дворянского собрания солистка Мариинского театра М. И. Долина. Сбор с него поступил в фонд постройки памятника на могиле выдающейся русской певицы, ученицы М. И. Глинки, Д. М. Леоновой.

Имеется отзыв газеты «Новое время» на этот концерт, в котором указывается: «...г. Шаляпин спел «Трепака» Мусоргского, одного из любимых авторов покойной Леоновой; вещь — глубокая по содержанию, несмотря на малопоэтичную внешность» (29 февраля 1896 г.).

...встретил известного в то время музыкального критика — по-видимому, М. М. Иванова, сотрудника газеты «Новое время» и бездарного композитора.

[41] *Пале-Рояль, приют артистической богемы Петербурга* — Н. Н. Ходотов вспоминает об этом периоде жизни Ф. И. Шаляпина: «Кому из старых петербуржцев не памятен меблированный дом на Пушкинской улице «Пале-Рояль»! Главным образом славился он своими жильцами, среди которых были литераторы, журналисты, художники, артисты всех мастей и рангов...

Так вот в этом «Пале-Рояле» ютился в номерах в расцвете своих творческих сил Мамонт Дальский —«Кин», «гений и беспутство», в у него дневал и ночевал начинающий певец Мариинского театра, мало еще известный в то время бас Федор Шаляпин. Последний обожал Мамонта и поклонялся его таланту, а Мамонт, в свою очередь, поклонялся русскому гениальному самородку — артисту Иванову-Козельскому, которому и обязан был Дальский своим артистическим развитием. Козельский разжег талант Дальского. Его своеобразный изумительный тембр голоса и исключительная фразировка перешли, между прочим, в наследство к Федору Шаляпину через Дальского. Дальский чутьем своим понял скрытую громаду талантища в лице неуклюжего верзилы, скромного, застенчивого, голубоглазого Феди Шаляпина, и с самых первых шагов его на сцене принимал в нем, никогда не проявляемое к другим, участие и отцовски-менторскую заботу. Случайная встреча Шаляпина с Дальским сыграла великую роль в жизни знаменитого певца, вскоре затмившего своего учителя.

А тогда в «Пале-Рояле» было наоборот.

В альбоме последнего из русских трагиков можно было найти снимок красного черкеса с молниеносным взглядом орлиных очей, сидя-

щего на камне и сжимающего рукоятку кинжала, с папиросой в зубах, а у ног его распростертую долговязую фигуру с поднятой вверх головой и широко открытыми голубыми глазами, с обожанием смотрящего на своего «бога». Сидящий — Дальский, лежащий — Шаляпин.

Мамонт Неелов (настоящая фамилия Дальского) и Федор Шаляпин! Как много и сильно говорят эти два имени и две фамилии.

Мамонт — допотопный, монументальный, могучий...

Федор Шаляпин — богатырь, Илья Муромец, Алеша Попович...

Несомненно, одним из больших кирпичей в фундаменте шаляпинского искусства был «дальчизм», как он сам выразился М. Н. Ермоловой, когда та, восторгаясь его исполнением Грозного из «Псковитянки» в Москве у Мамонтова, спросила Шаляпина:

— Откуда все это у вас?

— Из «Пале»...— скромно промычал певец.

— Какого «Пале»?— с удивлением переспросила его Ермолова.

— Из «Пале-Рояля». Я там «дальчизму» учился.

В старом Петербурге «пале-роялец» Шаляпин, разучивающий партии опер в номере Дальского, часто изводил своими репетициями «капризного Кина».

Для характеристики преподавания «дальчизма» приведу следующий эпизод, рассказанный мне драматургом А. И. Косоротовым, близко знавшим жизнь Дальского.

— Чуют пра-в-в-ду!..— горланит Федор.

— Болван! Дубина!— кричит Мамонт.— Чего вопишь! Все вы, оперные басы,— дубы порядочные. Чу-ют!.. пойми... чу-ют! Разве ревом можно чуять!

— Ну, а как, Мамонт Викторович?— виновато спрашивает тот.

— Чу-ют — тихо. Чуют,— грозя пальцем, декламирует он.— Понимаешь? Чу-у-ют!— напевая своим хриплым, но необычайно приятным голосом, показывает он это...— Чу-у-ют!.. А потом развернн на «правде», пра-в ду всей ширью... вот это я понимаю, а то одна чушь,— только сплошной вой.

— Я здесь...— громко и зычно докладывает Шаляпин.

— Кто это здесь?— презрительно перебивает Дальский.

— Мефистофель!..

— А ты знаешь, кто такой Мефистофель?

— Ну как же...— озадаченно бормочет Шаляпин.— Черт!..

— Сам ты полосатый черт.— Стихия!.. А ты понимаешь, что такое стихия?— Мефистофель, тартар, гроза, ненависть, дерзновенная стихия!..

— Так как же?— растерянно любопытствует Шаляпин.

— А вот... явись на сцену, закрой всего себя плащом, согнись дугой, убери голову в плечи и мрачно объяви о себе: «Я здесь». Потом энергичным жестом руки сорви с себя плащ, вскинь голову вверх и встань гордо во весь рост, тогда все поймут, кого и что ты хочешь изобразить. А то обрадовался: «Я здесь!», словно Петрушка какой-то!

Дальше идет лекция о скульптуре в опере, о лепке фигуры на музыкальных паузах, на медленных темпах речи...

И Шаляпин слушал...

Много взял Шаляпин от Дальского.

Даже единственный шаляпинский тембр, увлекший за собой массу других певцов-басов подражателей, получил свою обработку в «школе» Дальского... Самая артистичность, драматическая музыкальность, красочность фраз Мамонта вошла в плоть и кровь гениальной восприимчивой натуры Федора Шаляпина...» (Н. Н. Ходотов, Близкое — далекое, Academia, М.—Л., 1932, стр. 91—94).

[42] *...ехать на Всероссийскую выставку в Нижний* — официальное

открытие Всероссийской промышленно-художественной выставки состоялось 28 мая 1896 г. На выставке, как сообщает газета «Волгарь», были представлены «многоразличные отрасли народного труда и творчества» (28 мая 1896 г.).

Вскоре я узнал, что опера принадлежит не г-же Винтер, а Савве Ивановичу Мамонтову — Русская частная опера (или Московская частная опера) была основана на средства крупного промышленника и мецената С. И. Мамонтова. Получила важное значение в истории отечественного театра, впервые поставив вопрос о художественно-сценическом ансамбле. В частности, новаторство Московского художественного театра в значительно большей степени обязано Мамонтовской опере, к которой с юности был близок К. С. Станиславский, нежели, как это было принято считать, Мейнингенской труппе. Она начала свои гастроли в Москве спустя два месяца после открытия Русской частной оперы, которая в первом же своем спектакле — 9 января 1885 г. («Русалка» Даргомыжского, декорации В. М. Васнецова, И. И. Левитана, К. А. Коровина) — выдвинула новые художественные идеи.

Особое значение Русская частная опера получила в истории русского оперного театра, начав широкую пропаганду отечественного репертуара и поставив задачи его реалистического воплощения. На сцене Русской частной оперы были впервые показаны оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко», «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелога», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Кащей бессмертный», получили новое рождение его «Псковитянка», «Снегурочка», оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина» и др. Широко образованный и разносторонне одаренный человек, обладавший развитым вкусом и богатой художественной интуицией, С. И. Мамонтов сплотил на основе деятельности частной оперы плеяду выдающихся русских художников (В. Д. Поленов, В. М. и А. М. Васнецовы, И. И. Левитан, К. А. Коровин, М. А. Врубель, В. А. Серов и другие), содействовавших расцвету русской декорационной живописи, воспитал ряд замечательных певцов и певиц, таких как Е. Я. Цветкова, Н. И. Забела-Врубель, Н. В. Салина, А. В. Секар-Рожанский и, наконец, Ф. И. Шаляпин; привлек к дирижерской деятельности молодого С. В. Рахманинова, к заведованию репертуарной частью С. Н. Кругликова. Уязвимым местом художественной деятельности Русской частной оперы являлась не всегда достаточная слаженность музыкального ансамбля вследствие малого количества репетиций, случайности в подборе оркестра и хора, слабого понимания дирижерами-иностранцами (Эспозито, Труффи) русской музыки. Деятельность Русской частной оперы разделяется на три периода. В первый период — с 1885 по 1887 г. — она официально числилась как антреприза Н. С. Кроткова (друг С. И. Мамонтова). В этот период, в силу коммерческих соображений, преобладали иностранный репетуар и итальянские певцы. Расцвет Русской частной оперы приходится на ее второй период — с 1896 по 1899 г. (антреприза К. С. Винтер). Это период деятельности на ее сцене Ф. И. Шаляпина и С. В. Рахманинова, широкой пропаганды русского оперного репертуара. Третий период — с 1899 до 1904 г. — после ареста С. И. Мамонтова, перехода в Большой театр Ф. И. Шаляпина и К. А. Коровина — период товарищества Русской частной оперы, возглавляемой М. М. Ипполитовым-Ивановым.

43 *...он горячо рассказал мне, как несправедливо отнеслось жюри художественного отдела к Врубелю, написавшему эти странные картины* — С. И. Мамонтов, возмущенный тем, что жюри не приняло на выставку картины Врубеля, построил для них на свои средства павильон у входа на выставку. К. С. Станиславский в своих воспоминаниях, про-

читанных И. М. Москвиным на гражданской панихиде по С. И. Мамонтову в Московском Художественном театре, писал:

«Я видел Савву Ивановича в день генерального сражения с комиссаром выставки; в день принятого решения о постройке павильона Врубеля. К вечеру боевой пыл остыл, и Савва Иванович был особенно оживлен и счастлив принятым решением. Мы проговорили с ним всю ночь. Живописный, с блестящими глазами, горячей речью, образной мимикой и движениями, в ночной рубашке с расстегнутым воротом, освещенный догорающей свечой, он просился на полотно художника. Полулежа на кровати, он говорил о красоте искусства. Потом он заговорил с экстазом о своей новой любви, уже свившей прочное гнездо в сердце Саввы Ивановича,— о Федоре Шаляпине.

— Не выгонишь его со сцены,— умилялся он.— Сегодня, например, собрал мальчишек и репетировал с ними марш детей из «Кармен». И ведь никто его не просил: сам, собственной охотой.

Шаляпин был, конечно, самым большим увлечением Саввы Ивановича, который сгруппировал вокруг любимца интересных людей. Он с восхищением рассказывал мне во время одной из вагонных поездок о том, как Федор — так звал он Шаляпина —«жрет» знания и всякие сведения, которые ему приносят для его ролей и искусства.

При этом, по своей актерской привычке, он показал, как Федор Иванович жрет знания, сделав из обеих рук и пальцев подобие челюсти, которая жует пищу» (Вс. Мамонтов, Воспоминания о русских художниках, изд. Академии художеств СССР, М., 1950, стр. 60—61).

Сезон шел весело, прекрасно — летний сезон Русской частной оперы в Нижнем Новгороде открылся 14 мая 1896 г. в помещении Нового Городского театра (ныне Горьковский драматический театр) оперой М. И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»). Сусанина пел Ф. И. Шаляпин.

Газета «Волгарь» от 16 мая 1896 г. писала: «...Из исполнителей мы отметим г. Шаляпина, обширный по диапазону бас которого звучит хорошо, хотя недостаточно сильно в драматических местах. Может быть, это объясняется акустической стороной нового театра и нежеланием артиста форсировать звук [...].

Играет артист недурно, хотя хотелось бы поменьше величавости и напыщенности».

[44] *...роль князя Владимира в «Рогнеде»*— опера А. Н. Серова. Судя по сообщению «Петербургской газеты», Ф. И. Шаляпин был назначен на роль князя еще в спектакле предыдущего сезона (26 апреля), но, видимо, это выступление не состоялось, т. к. в «Ежегоднике императорских театров» нет указания на исполнение Шаляпиным этой партии в сезоне 1895/96 г.

[45] *Первый спектакль —«Жизнь за царя»*— первое выступление Шаляпина в Москве на сцене Русской частной оперы состоялось 22 сентября 1896 г. в партии Сусанина. В спектакле также участвовали А. В. Секар-Рожанский (Собинин) и А. А. Кутузова (Ваня).

По поводу второго выступления Ф. И. Шаляпина в этом спектакле, состоявшемся 25 сентября, Н. Кашкин писал: «г. Шаляпин, певший и в этот раз партию Сусанина, несомненно имеет сценическое дарование, иногда подкупает искренней теплотой выражения, но относительно чисто музыкальной стороны исполнения ему бы следовало еще много и очень много поработать, хотя бы в смысле большей свободы и уверенности в умении ставить звук, ясно интонировать и не впадать без нужды в манеру замены пения полуговором. Артист еще очень молод и при настойчивой, внимательной работе может сделать очень многое; по нашему мнению, самая звучность голоса у него может усилиться и сде-

латься полнее, если он обратит внимание на более тщательную точность в пении и на отделку звуковых оттенков» («Русские ведомости», 29 сентября 1896 г.).

[46] *...В. Д. Поленов ...любезно нарисовал мне эскизик для костюма Мефистофеля* — как вспоминает сын С. И. Мамонтова — Всеволод Мамонтов: «Интересный костюм и оригинальный грим Мефистофеля в опере «Фауст» Гуно создал [для Шаляпина — *Ред.*] Поленов. Тот, кто имел особое счастье слышать и видеть Шаляпина Мефистофелем в этом сезоне Частной оперы, никогда, я уверен, не забудет созданного им жуткого Мефистофеля — блондина, которым начал завоевывать себе свое всемирно известное имя наш несравненный русский певец» («Воспоминания о русских художниках», стр. 21). Мамонтов приводит высказывания о Шаляпине — Мефистофеле известного скандинавского художника Андреа Цорна (1860—1920), посетившего Москву осенью 1896 г. и приглашенного С. И. Мамонтовым на «Фауста». «Я сидел в ложе с Цорном,— пишет Мамонтов,— и отлично помню, какое потрясающее впечатление произвел на Цорна Шаляпин своим Мефистофелем [...]. «Такого артиста и в Европе нет! Это что-то невиданное. Подобного Мефистофеля мне не приходилось видеть!»— неоднократно повторял мне восхищенный Цорн» (Там же, стр. 31).

[47] *Чтоб найти лицо Грозного, я ходил в Третьяковскую галерею смотреть картины Шварца, Репина, скульптуру Антокольского* — картины В. Г. Шварца «Иван Грозный у гроба сына», И. Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван» и статую М. М. Антокольского «Иван Грозный».

Опера была написана, кажется, в 74-м году, а в 97-м ставилась впервые —«Псковитянка», первая опера Н. А. Римского-Корсакова, была написана композитором в 1870—1872 гг. Премьера оперы состоялась 1 января 1873 г. в Петербурге на сцене Мариинского театра с О. А. Петровым в роли Грозного. «Исполнение было хорошее,— писал Н. А. Римский-Корсаков,— артисты сделали, что могли. Орлов прекрасно пел в сцене веча, эффектно запевал песню вольницы Петров, Леонова и Платонова были хороши... В этот сезон «Псковитянку» дали 10 раз при полных сборах и хорошем успехе» (Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 77).

[48] *«Псковитянка» имела решительныхй успех* — премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» на сцене Русской частной оперы состоялась 12 декабря 1896 г. Партии исполняли: Грозный — Ф. И. Шаляпин, Ольга — В. А. Эберле, Михайла Туча — П. О. Иноземцев, Токмаков — А. К. Бедлевич. Малюта — Г. А. Касилов. Дирижер И. А. Труффи, декорации К. А. Коровина и В. М. Васнецова, костюмы В. М. Васнецова. Прошла шесть раз при полных сборах. Н. Д. Кашкин писал в большой рецензии на спектакль: «...Главным украшением был г. Шаляпин, исполнивший роль Грозного. Он создал очень характерную фигуру и один между всеми исполнителями выказал настоящее уменье говорить речитативы внятно, музыкально и выразительно, оставаясь в естественном тоне декламации. И у композитора речитативная сцена входа царя Ивана сделана гораздо лучше и богаче остальных, она дает исполнителю богатый материал, которым г. Шаляпин вполне воспользовался [...]. В последней картине г. Шаляпин был хорош, но гораздо менее, нежели раньше; нам кажется, что он включил в свое исполнение слишком много медицинской патологии, составляющей внешний эффект, не совсем вяжущийся с общим характером сцены и музыкой [...]. В сцене с трупом Ольги г. Шаляпин весьма удачно воспользовался известной картиной Репина, изображающей Ивана IV с убитым сыном, и

воспроизвел ее довольно живо» («Русские ведомости», 17 декабря 1896 г.).

Сам Н. А. Римский-Корсаков впервые увидел «Псковитянку» с участием Ф. И. Шаляпина на сцене Русской частной оперы 31 декабря 1897 года. Как сообщают «Русские ведомости» от 2 января 1898 г.: «В среду 31 декабря в театре Солодовникова днем поставлена была опера «Псковитянка» Римского-Корсакова с участием Шаляпина. Автор присутствовал на этом спектакле и, как накануне вечером, во время представления «Садко», так и в «Псковитянке» удостоился шумной овации со стороны публики».

В декабре 1898 г. Н. А. Римский-Корсаков вторично приехал в Москву, чтобы посмотреть «Псковитянку» с прологом —«Вера Шелога». После этого спектакля он записал в своей «Летописи»: «Пролог прошел мало замеченным, несмотря на прекрасное исполнение г-жей Цветковой; «Псковитянка» же имела успех благодаря высокодаровитому Шаляпину, несравненно создавшему царя Ивана» (Н. А. Римский-Корсаков, Летопись моей музыкальной жизни, стр. 276).

Я видел его в «Фаворитке» — популярная в XIX в. опера итальянского композитора Г. Доницетти.

Там, вместе с С. В. Рахманиновым... я занялся изучением «Бориса Годунова» — из неопубликованных писем К. С. Винтер к С. И. Мамонтову видно, что Шаляпин, живший летом на даче у Т. С. Любатович, изучал вместе с С. В Рахманиновым партии Фальстафа в опере «Виндзорские проказницы», Николаи и Галеофы в опере Ц. А. Кюи «Анджело». Из этих же писем явствует, что решительный толчок к постановке «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского на сцене Русской частной оперы дали Шаляпин и Рахманинов, по своей инициативе начавшие работу над этим произведением. В письме Винтер от 13 июня 1898 г. говорится: «Шаляпин последнего акта «Виндзорских проказниц» не может учить, потому что нет слов, а из либретто не подходят. Я ему сказала, чтобы он учил пока Анджело [...] Таня [Т. С. Любатович.— *Ред.*] мне говорила, что она уже писала Вам о «Борисе Годунове», что он очень хорош в исполнении Шаляпина. Один раз только разбирали, а впечатление громадное. Не вздумаете ли поставить, пока у нас служит Шаляпин. Тогда надо было бы выучить на свободе». Видимо, ответом на это письмо было решение С. И. Мамонтова ставить «Бориса Годунова». Об этом говорят и строки из письма от 20 июня 1898 года: «...телеграмму Вашу о «Борисе Годунове» получила. Секар едет в Путятино на эту неделю, чтобы совместно с Шаляпиным учить Самозванца». Это подтверждает и письмо С. Н. Кругликова к Мамонтову от 23 июля 1898 г. [Кругликов заведовал репертуарной частью в Русской частной опере.— *Ред.*]. «...Новость здесь лишь одна —«Борис» Мусоргского, о котором Вам в Питере говорил Р. Корсаков, в Москве не раз Ваш покорный слуга [...]. Очень рад, что Вы утвердились его ставить. Это хорошо по многому: хороша вещь сама по себе; в новой редакции Р. Корсакова она стала еще лучше; Шаляпин у нас служит последний год, а он мог бы создать в опере кого угодно — и яркого Бориса, и превосходного Варлаама [...]. «Борис» с Шаляпиным в одной, а то и в двух ролях может быть гвоздем сезона...» (ЦГАЛИ, фонд 799, оп. 1, ед. хр. 79 и 145).

[49] *Наступил день спектакля* — премьера оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» на сцене Русской частной оперы состоялась 7 декабря 1898 г. в следующем составе: Борис Годунов — Ф. И. Шаляпин, Федор — В. И. Страхова, Ксения — А. М. Пасхалова, Шуйский — В. П. Шкафер, Пимен — Н. Б. Мутин, Самозванец — А. В. Секар-Рожанский, Марина Мнишек — С. Ф. Селюк-Ролнатовская, Варлаам —

М. В. Левандовский и др. Дирижер И. А. Труффи. Костюмы и эскизы декораций к «Борису Годунову» делал И. Е. Бондаренко; расписывали декорации почти все художники мастерской Мамонтовской оперы.

По свидетельству И. Е. Бондаренко, он предложил для костюма Бориса [очевидно, для сцены в тереме.— *Ред.*] черную парчу с серебряными цветами и лиловым оттенком. С. И. Мамонтов согласился и поручил ему найти такую ткань. «Где-то на Никольской,— вспоминал художник,— нашли этот кусок парчи. Привезли Шаляпин стал капризничать, что это траур какой-то, а Мамонтов сказал: «Как ты, Федя, не понимаешь, весь «Борис Годунов»— это траур русской истории». И ему сделали этот костюм на лиловой подкладке» (Материалы ВТО, Кабинет музыкального театра).

«Опера была хорошо слажена сценически М. В. Лентовским, особенно массовые сцены были выпуклы, и хор играл прекрасно,— пишет В. П. Шкафер.— Поставлена опера была в редакции Н. А. Римского-Корсакова, а в заглавной роли в первый раз выступал Ф. И. Шаляпин. Само собой разумеется, спектакль «Борис» с участием Шаляпина явился также музыкально-художественным событием Москвы. Прошел он с выдающимся успехом и триумфом для Шаляпина, у которого эта роль до сих пор остается одним из ярких созданий в его разнообразном и разнохарактерном репертуаре.

Бывая у Шаляпина очень часто, я помню, как он готовился к этой трудной роли, как он волновался, как вынашивал этот образ.

Заставал я Федора Ивановича нередко декламировавшим монолог Бориса —«Достиг я высшей власти». Помню у рояля группу, тогда молодых, музыкантов — Миша Слонов, Юрий Сахновский, Арсений Николаевич Корещенко (его опера «Ледяной дом» шла потом в Большом театре, и в ней Ф. И. Шаляпин играл роль Бирона). «Миша,— обращается к Слонову Шаляпин,— поиграй мне Бориса, что-то тут у меня не выходит одно место». И начинается блуждание по партитуре с остановками, с разбором, с тем критическим анализом, который постепенно, но верно помогает артисту-художнику приблизиться к раскрытию глубочайших красот музыкальной ткани произведения Мусоргского. Часто я встречал здесь и художника К. А. Коровина» (В. П. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы, Л., 1936, стр. 165—166).

Летом 98-го года... я обвенчался с балериной Торнаги — свадьба Ф. И. Шаляпина и Иолы Игнатьевны Торнаги, прима-балерины Русской частной оперы, состоялась 7 июня 1898 года в селе Путятино (ст. Арсаки, Ярославской жел. дор.).

[50] *В следующий сезон мы поставили «Хованщину»*— здесь, как и далее, Шаляпин не придерживается точной последовательности в изложении событий. «Хованщина» была поставлена на сцене Русской частной оперы раньше «Бориса Годунова», в ноябре 1897 г. В связи с работой мамонтовской труппы над постановкой «Хованщины» В. П. Шкафер вспоминает:

«Много потребовалось времени на преодоление трудностей произведения, которое резко отходило от оперного шаблона. Певцам, привыкшим к мелодически закругленным ариям, дуэтам, трио и т. д., трудно давалась «напевная речь» Мусоргского. Особенно плохо обстояло дело со словами. Певцы заботились о нотах, а слова для них не играли большой роли, и ими просто-напросто пренебрегали. К тому же большинство иностранных переводных опер хорошими переводами не отличалось; в целом ряде из них и по сие время остается невероятная бессмыслица и чепуха, не говоря о сплошной безграмотности. Фразировка Ф. И. Шаляпина с его исключительным умением преподносить фразу, окрасить слово, вложить в него глубокий смысл, вскрыть его содержание служи-

ла здесь убедительным и наглядным примером, так именно надо осваивать слово в «Хованщине», где он играл роль Досифея.

Вообще, влияние Шаляпина на наших оперных артистов было велико — нужды нет, что в подражание ему наши басы, например, особенно утрировали, подчеркивая усилением буквы м, и, р. «О, и-и-ночь, од-д-день ты их своим покр-р-ровом» (рондо — заклинание цветов в «Фаусте»), все же постепенно певческая братия медленно, но успешно преодолевает свое небрежение фразировкой, и артистов, плохо выговаривающих,— становится на оперной сцене все меньше и меньше. Это уже победа [...].

Декоративно-постановочная часть принадлежала К. А. Коровину. Все исполнение оперы было хорошо в общем слаженным, а участие в опере Ф. И. Шаляпина в роли старца Досифея придало спектаклю особый интерес. И все-таки опера эта имела успех средний. Публика наша еще не была подготовлена к тому, чтобы разбираться в красотах русской музыки, и особенно был мало понятен ей Мусоргский. А кроме того, самый характер исполнения и абрис ролей говорили о том, что проникновение в стиль данного произведения, овладение им в целом еще не было совершенным у артистов, получивших впервые сложное задание. Требовалась еще большая работа студийного характера, кропотливая и длительная, к чему наши оперные театры не очень-то стремились и обрели это лишь только в настоящее время, когда режиссура получила на оперной сцене право на руководство спектаклем в полном объеме.

С. И. Мамонтов по своей художественной природе не любил и не мог кропотливо работать — разбираться в деталях. Зарываться в глубины исследований, творить медленно, шаг за шагом — этого делать он не мог и, главное, не любил, предпочитая быстро и энергично, крупным мазком, эскизно набросать характерный контур, костяк спектакля, бросив туда несколько красочных пятен. Он говорил: «В опере нет надобности, как в драме, выявлять мелкие подробности; надо помнить, что музыка и пение занимают здесь первенствующее место; однако же это не значит «концерт в костюмах на фоне декораций». Игра актеров все же должна быть на высоте требований. «Хованщина»— музыкальная драма: каждая роль в ней должна получить исполнителя крупного актерского дарования, способного дать рельеф роли».

Как раз здесь-то и была значительная брешь. В конце концов в спектакле царил один Ф. И. Шаляпин (В. П. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы, стр. 152—153, 154).

Я снова обратился к В. О. Ключевскому — судя по воспоминаниям самого Ф. И. Шаляпина и П. Н. Мамонтова, Ф. И. познакомился с В. О. Ключевским летом 1898 г., во время работы над «Борисом Годуновым». Следовательно, над ролью Досифея Шаляпин работал с Ключевским спустя год после того, как «Хованщина» была включена в его репертуар.

Первый спектакль прошел с успехом — премьера «Хованщины» состоялась 12 ноября 1897 г. в следующем составе: Ф. И. Шаляпин — Досифей, С. Ф. Селюк-Рознатовская — Марфа, И. Я. Соколов — Шакловитый, А. К. Бедлевич — Иван Хованский. Дирижер Е. Д. Эспозито. Декорации по эскизам Ап. Васнецова писали К. А. Коровин и С. В. Малютин. Костюмы К. А. Коровина. «Исполняется «Хованщина» очень старательно,— писал Н. Кашкин — Между исполнителями сольных партий мы назовем прежде всего г. Шаляпина, создавшего очень законченную и выдержанную фигуру Досифея с его умом и фанатической убежденностью в правоте своего дела, чисто человеческими чертами сочувствия к страдающей Марфе и с горестной угнетенностью старика,

чувствующего свое бессилие в борьбе и неизбежную гибель единомышленников» («Русские ведомости», 28 ноября 1897 г.).

Мы поставили «Майскую ночь», «Царскую невесту» и «Садко» — оперы Н. А. Римского-Корсакова.

«Майская ночь» была поставлена в Русской частной опере 30 января 1898 г. под управлением С. В. Рахманинова в следующем составе: Т. С. Любатович — Ганна, Н. И. Забела — Панночка, П. О. Иноземцев — Левко, Ф. И. Шаляпин — Голова, С. Ф. Селюк-Рознатовская — Свояченица. За два сезона опера прошла 13 раз.

Газета «Русское слово» от 1 февраля 1898 г. в отзыве на премьеру первое место отводит Шаляпину: «Больше всего обращает на себя внимание г. Шаляпин в роли Головы, создающий типичное лицо, как бы прямо выхваченное из произведения Гоголя: шаржа никакого, декламация и музыка — целое».

«Царская невеста» была поставлена в Частной опере 22 октября 1899 г. Роли исполняли: Собакин — Н. В. Мутин, Марфа — Н. И. Забела, Грязной — Н. А. Шевелев, Лыков — А. В. Секар-Рожанский, Любаша — А. Е. Ростовцева, Бомелий — В. П. Шкафер и др. Дирижер М. М. Ипполитов-Иванов. Декорации М. А. Врубеля. «Шаляпин, услыхав новую оперу Римского-Корсакова «Царская невеста»,— вспоминает В. П. Шкафер (стр. 169),— так пленился ролью Грязного, что просил Римского-Корсакова переделать ее для него. Николай Андреевич ответил: «Написал я роль, имея в виду баритона, и переделывать не могу». Желание Ф. И. Шаляпина петь Грязного подтверждает и А. М. Давыдов в своих воспоминаниях.

Премьера «Садко», отвергнутого дирекцией императорских театров, состоялась 26 декабря 1897 г. в следующем составе: А. В. Секар-Рожанский — Садко, А. Е. Ростовцева — Любава, Негрин-Шмидт — Волхова, И. Алексанов — Варяжский гость и другие. Дирижер Е. Д. Эспозито.

...в «Садко», декорации для которого писал Врубель, — согласно премьерной афише «Садко» авторами декораций являются художники К. А. Коровин и С. В. Малютин.

М. А. Врубелю принадлежит эскиз костюма Волховы для Н. И. Забелы-Врубель. Однако возможно, что М. А. Врубель, работавший в мастерской при Мамонтовском театре, помогал расписывать декорации «Морского дна».

...на втором спектакле эту роль дали мне — Ф. И. Шаляпин здесь неточен, так же как и Римский-Корсаков в своей «Летописи».

Шаляпин был введен в состав исполнителей «Садко» на третьем представлении оперы, 30 декабря 1897 года, когда на спектакле впервые присутствовал Н. А. Римский-Корсаков, специально приехавший из Петербурга. Второй же спектакль состоялся 28 декабря 1897 г. Положительно отмечая отдельных исполнителей, Римский-Корсаков остался недоволен постановкой в целом.

«Опера была разучена позорно,— писал он.— В оркестре, помимо фальшивых нот, не хватало некоторых инструментов; хористы в 1 картине пели по нотам, держа их в руках вместо обеденного меню; в VI картине хор вовсе не пел, а играл один оркестр. Все объяснялось *спешностью постановки.* Но у публики опера имела громадный успех, что и требовалось С. И. Мамонтову. Я был возмущен; но меня вызывали, подносили венки [...]. (Н. А. Римский-Корсаков, Летопись моей музыкальной жизни, стр. 209).

[51] *...приспел момент играть Сальери* — в опере Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», написанной на текст одноименной маленькой трагедии Пушкина.

О работе над этой оперой в Мамонтовском театре сохранились воспоминания В. П. Шкафера:

«Частная опера приехала на гастроли в Петербург (в марте 1898 г.). Успех ее там был очень внушительный. Николай Андреевич Римский-Корсаков был постоянным гостем театра. В один из его визитов в театр он принес с собой новое тогда свое детище и говорит: «Написал небольшую вещичку в духе «Каменного гостя» Даргомыжского, «Моцарт и Сальери», принес вам ее показать». Сел за пианино и стал нам, собравшимся здесь артистам и дирекции театра, ее проигрывать. Ф. И. Шаляпин стал с листа петь партию Сальери, а Н. А. Римский-Корсаков — партию Моцарта.

Постановка оперы была решена на следующий же сезон. Сальери, разумеется, Шаляпин; он уже загорелся новой ролью. Искали в труппе артиста, подходящего на роль Моцарта. «А ты, Василий, не можешь разве сыграть эту роль?— задает мне вопрос Шаляпин.— Правда, роль небольшая, голоса много не требует, но трудна сценически». Я сказал «попробую». С. И. Мамонтов также настаивал, чтобы Моцарта пел я, обещал лично заниматься со мной.

. . . .

Началась моя работа совместно с Ф. И. Шаляпиным. Я вспоминаю эти часы художественного общения с артистом. Он мне принесли огромнейшую пользу. Здесь я больше чем когда-либо осознал, как мало мы, оперные певцы, вникали в дух музыкального произведения, выпевая лишь ноты. Задачам сцены мы оставляли чисто внешнюю красивость, ряд голых поз, ту импровизированную оперную ходульность, которая в этой небольшой, но глубоко правдивой роли оказалась совершенно непригодной, фальшивой, неестественной. Моцарта надо было глубоко почувствовать, передать мельчайшие движения его души, войти в роль и сжиться с ней. Вставала новая, необычайная тогда для оперного певца задача сделаться «актером» и научиться играть на сцене так, как играют в драме.

С. И. Мамонтов вносил коррективы, когда мы уже с Ф. И. Шаляпиным, как говорится, «сыгрались», почувствовали друг друга и нашли верный, правдивый тон истолкования драмы на подмостках сцены.

В декорациях М. А. Врубеля и в костюмах по его рисункам опера дана была 6 ноября 1898 г. вместе с «Орфеем» Глюка. Н. А. Римский-Корсаков видел ее в свой приезд в Москву и затем в Петербурге в большом посту 1899 г., когда опера приехала туда гастролировать вторично.

Вспоминается курьез. На одном спектакле «Моцарта» Шаляпин мне говорит: «Знаешь, я сегодня загримируюсь под Иванова (М. М. Иванов — музыкальный критик «Нового времени») — рыжим, в нем есть «этот Сальери»,— и сделал себе на этот раз какой-то странный грим. М. Иванов после спектакля пишет: «Роль Сальери очень удалась Шаляпину, но только грим его вызывает недоумение» и т. д. Среди артистов имелось довольно распространенное мнение, что М. М. Иванов в своих статьях отзывался «благосклонно» только о тех артистах, которые на концертах пели романсы его сочинения. Шаляпин этого не делал, а потому расположением нововременского критика не пользовался» (В. П. Шкафер. Сорок лет на русской оперной сцене, стр. 158, 164, 165).

В. П. Шкафер, как и некоторые комментаторы, ошибается в указании даты премьеры «Моцарта и Сальери». Согласно сообщению газеты «Русские ведомости», сезон 1898/99 г. в Русской частной опере открылся значительно позднее обычного — 22 ноября 1898 г. оперой Н. А. Римского-Корсакова «Садко». Причиной позднего начала сезона явился за-

тянувшийся ремонт здания театра Солодовникова после пожара 16 января 1898 г. По данным той же газеты, премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» состоялась 25 ноября 1898 г., что подтверждается и другими источниками.

Еще до премьеры, в конце августа 1898 г., Н. И. Забела-Врубель писала Н. А. Римскому-Корсакову о том, как она, поехав с С. И. Мамонтовым в имение Любатович, услышала там «Моцарта и Сальери», исполненного одним Шаляпиным (обе партии) под «бесподобный аккомпанемент» С. В. Рахманинова. «Я редко получала,— пишет певица,— такое наслаждение».

Римский-Корсаков познакомился с исполнением Ф. И. Шаляпиным партии Сальери 18 октября 1898 г. на квартире у С. И. Мамонтова, где была исполнена вся опера целиком (партию Моцарта пел П. О. Инноземцев).

После премьеры С. Н. Кругликов писал Н. А. Римскому-Корсакову о впечатлении, произведенном спектаклем на него и С. И. Мамонтова:

«Мы были тронуты и очарованы [...]. Вы глубоко неправы, думая, что не надо было «Моцарта» оркестровать и приноравливать к сценическому воспроизведению, что для него надо было бы оставить только эстраду камерного вечера. Нет и нет. Напротив, именно на сцене, среди суженного павильона, придуманных у Мамонтова декораций комнаты Сальери и номера в трактире «Золотого льва», под звуки скромного, какого-то старомодного оркестра, при весьма толковом, не нарушающем настроения, исполнении Шкафера — Моцарта и бесподобном Шаляпине — Сальери, Ваша пьеса при внимательном слушании (а ее нельзя слушать без внимания— никто не кашлянул в зрительном зале) просто потрясает» (цитируется по кн. А. Н. Римский-Корсаков, Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, выпуск IV, Музгиз, М., 1937, стр. 116).

Великолепный, чудесный артист С. В.!— Сергей Васильевич Рахманинов

В воспоминаниях сына певца — Ф. Ф. Шаляпина, опубликованных в сборнике «Памяти Рахманинова» (издание С. А. Сатиной, Нью-Йорк, 1946), есть следующие строки, характеризующие творческие взаимоотношения двух великих русских артистов: «Жаловался мне Сергей Васильевич также и на певцов, которые плохо знали свои партии:

— Вот только ваш папаша всегда знал свои роли.

Я был невольно рад за прилежание моего, в те годы молодого, отца.

— Да, роли-то свои он знал, а вот на репетиции всегда опаздывал. Это у вас уже в семье,— говорил он, лукаво на меня поглядывая и быстро почесывая затылок.

Впоследствии я узнал, что Сергей Васильевич проходил с отцом все его партии в театре Мамонтова, и мне стало ясно, почему мой отец так хорошо знал свои роли.

— Только один раз было у меня с вашим папашей недоразумение,— рассказывал мне Сергей Васильевич,— пел он Сусанина (С. В. Рахманинов дирижировал оперой М. И. Глинки «Иван Сусанин» в Большом театре в сезон 1904/05 г. Первый спектакль «Сусанина» под управлением Рахманинова с Ф. И. Шаляпиным в заглавной роли прошел 21 сентября.— *Ред.)*, и там, в одном месте, он первый должен был вступить, а я за ним. А Федя мой так разыгрался и такую закатил паузу, что я уже не выдержал и громко сказал ему: «Пора бы начинать, Федор Иванович». И тут, как всегда, прикрыв рукой глаза, Сергей Васильевич засмеялся своим тихим смехом.

— Ну а что же публика? Что случилось? Что же дальше?— допытывался я.

— Да нет, публики-то не было, только свои, это была генеральная репетиция.

— Ну, а папа, как же он реагировал?

— Ничего не сказал, только метнул на меня львиным взглядом».

О взаимоотношениях С. В. Рахманинова и Ф. И. Шаляпина, не прерывавшихся вплоть до смерти певца, говорится и в ряде других воспоминаний, опубликованных в том же сборнике.

Е. Сомова, подчеркивая, что уважение многих людей к Рахманинову порой граничило со страхом, пишет: «Это особое чувство страха было по отношению к Сергею Васильевичу даже у Ф. И. Шаляпина. Первая жена его, Иола Игнатьевна, говорила мне, что Федор Иванович так глубоко уважает Сергея Васильевича, что даже боится его. «Это единственный человек на всем свете, которого Федор Иванович боится»,— прибавила она. Вероятно, этот возвышающий страх и любовь к старому другу всегда особенно вдохновляли Шаляпина, и для Сергея Васильевича он с неослабеваемым блеском мог часами петь, рассказывать, изображать. А Сергей Васильевич с неослабеваемым вниманием следил за ним влюбленными глазами («Я в Федю влюблен, как институтка»,— говорил он), заливаясь своим прелестным смехом, и под конец неизменно просил: «Феденька, утешь меня, покажи, как дама затягивается в корсет и как дама завязывает вуалетку».—«Ну, Сережа, это уже совсем устарело!»— отвечал Федор Иванович, но, чтобы позабавить любимого друга, послушно и с изумительным мастерством изображал даму, затягивающуюся в корсет, и даму, завязывающую вуалетку.

С особенной яркостью помню один из таких вечеров. Мы тогда жили на даче в одном имении с Рахманиновыми. К Сергею Васильевичу приехали в гости Шаляпин, Москвин, Книппер и Лужские. После обеда все артисты, вдохновленные Сергеем Васильевичем, его заразительным смехом, дали целое представление. Одна за другой шли блестящие, мастерски исполняемые сценки. Когда уже во втором часу мы стали собираться домой, Шаляпин возмущенно остановил нас: «Куда это вы? Я только что стал расходиться! Подождите, мы с Сережей сейчас вам покажем!». Сергей Васильевич сел за рояль, а Федор Иванович стал петь; пел много — пел песни крестьянские, песни мастеровых, цыганские, и под конец, по просьбе Сергея Васильевича, спел «Очи черные». Разошлись мы на рассвете, а утром, когда все гости еще спали, я вышла в сад и, к своему удивлению, увидела гуляющего по саду Сергея Васильевича. Несмотря на бессонную ночь, лицо было у него свежее, совсем молодое. «Как Федя меня вчера утешил!— сказал он мне.— Заметили ли вы, как изумительно он произнес: «Вы сгубили меня, очи черные»? Мне теперь хватит этого воспоминания по крайней мере на двадцать лет» (стр. 83).

С этим свидетельством совпадают относящиеся к более позднему времени воспоминания М. А. Чехова, опубликованные в том же сборнике:

«Летом тридцать первого года С. В. жил в Клерфонтене во Франции. Прекрасная вилла, большая, белая, в два этажа. Там он отдыхал, гулял и работал. Иногда его посещали друзья. Приехал Шаляпин. С. В. сиял — Федора Ивановича он любил горячо. Гуляли по саду, оба высокие, грациозные (каждый по-своему), и говорили: Ф. И.— погромче, С. В.— потише. Ф. И. смешил. Хитро поднимая правую бровь, С. В. косился на друга и смеялся с охотой. Задаст вопрос, подзадорит рассказчика, тот ответит остротой, и С. В. снова тихонько смеется, дымя папироской. Посидели у пруда. Вернулись в большой кабинет.

— Федя, пожалуйста...— начал было С. В., слегка растягивая слова. Но Ф. И. уже догадался и наотрез отказался: и не может, и голос сегодня не... очень, да и вообще... нет, не буду... и вдруг согласился.

С. В. сел за рояль, взял два-три аккорда, и пока «Федя» пел, С. В., сияющий и радостный, такой молодой и задорный, взглядывал быстро то на того, то на другого из нас, как будто фокус показывал. Кончили. С. В. хохотал, похлопывая «Федю» по мощному плечику, а в глазах я заметил слезинки» (стр. 119).

Секретарь Рахманинова, Дагмара Барклай, в том же сборнике пишет: «Мало кому известно, как он мог веселиться, слушая, например, рассказы своего друга Шаляпина. Последний как-то говорил мне, что считает своим д о л г о м смешить Рахманинова» (стр. 8).

...мы нашли тон исполнения, очень выпукло рисующий трагическую фигуру Сальери — в стенограмме доклада И. Н. Берсенева на Пушкинской комиссии при театре имени Московского областного совета профсоюзов о постановке пушкинского спектакля в МХАТе имеются строки, связанные с образом Сальери у Станиславского и Шаляпина:

«Основная сила образа заключалась в том, что Шаляпин необычайно глубоко и сильно передавал психологическую сложность его положения. С одной стороны, огромная любовь к Моцарту, т. е. он любит каждое его движение, любит его, как человека, каждый его поворот, и в то же время он ему завидует. И Шаляпин передавал с исключительной силой эту стихию зависти. И эта зависть — стихийная, как ревность Отелло,— быть может, благодаря музыке, благодаря тому, что это речитатив, благодаря тому, что это давало огромный простор, передавалась с необычайной силой.

Я помню, как Станиславский говорил: «Вот если мне петь, тогда бы удалось. Хорошо Шаляпину!»— Тогда он начинал петь. И я почувствовал, что Константину Сергеевичу самому нравилось, как он поет.

Так вот Шаляпин достигал колоссальной силы, сложности образа и глубины его, чего Константину Сергеевичу, по его собственному искреннему признанию, сделать никак не удавалось» (ЦГАЛИ, фонд. 1989, оп. 1, ед. хр. 149).

52 *...публика оставалась равнодушна и холодна* — критика же ответила на выступления Ф. И. Шаляпина в партии Сальери рядом восторженных отзывов: «...Просматривая новую оперу Римского-Корсакова,— писал Ю. Энгель,— видишь, что здесь больше, чем где-либо в ином месте, нужны редкие певцы, которые могли бы всецело проникнуться драматическим положением героев Пушкина и в то же время были бы в состоянии пустить в ход все средства музыкальной декламации, при помощи которых композитор еще расширяет и подчеркивает силу и значение чудных, трогательных пушкинских стихов. К счастью, главное из двух действующих лиц оперы, Сальери, нашло в лице г. Шаляпина достойного, несравненного исполнителя. Трудно описать правду и мощь, с которыми вдохновенная игра артиста воплотила пушкинский образ в этой суровой, крепкой фигуре, преждевременно состарившейся в своей уединенной келье над упорной музыкальной работой и напрасным стремлением достигнуть того, что без всяких трудов «озаряет голову безумца, гуляки праздного» Моцарта Здесь все полно жизни, здесь все захватывает, потрясает, и увлеченному слушателю остается только отдаться во власть редкого и благодатного художественного впечатления» («Русские ведомости», 27 ноября 1898 г.).

Великим постом 98-го года опера Мамонтова переехала в Петербург — гастроли Русской частной оперы в Петербурге проходили с 22 феврали по 19 апреля 1898 г., с перерывом в две с половиной недели. В репертуаре было 9 русских и 5 иностранных опер. Первым спектаклем шел «Садко», прошедший за время гастролей 9 раз. В репертуаре гастролей, кроме «Садко», были «Псковитянка» (5 спектаклей), «Иван Сусанин» (1), «Рогнеда» (2), «Снегурочка» (3), «Майская ночь» (1), «Хованщина» (2), «Русалка» (4), «Опричник» (1), «Фауст», «Миньона».

«Самсон и Далила», «Богема», «Орфей». «Псковитянка» с Ф. И. Шаляпиным — Грозным шла 24 февраля 1898 г.

...въезд Грозного или первый акт «Годунова» не очень удавались нам — «Борис Годунов» был показан во второй приезд частной оперы в Петербург в марте 1899 г. Гастроли также проходили в театре консерватории.

Тем не менее спектакли шли с... все возрастающим успехом — спектакли Русской частной оперы в Петербурге вызвали многочисленные отклики в прессе. Самым значительным из них явилась знаменитая статья В. В. Стасова «Радость безмерная» («Новости и биржевая газета»). Большинство газет также высказалось положительно, но более сдержанно. «Мы просмотрели последнее действие в царской палатке и должны сказать, что мы видели перед собой Грозного,— пишет критик «Петербургской газеты» в номере от 25 февраля 1898 г.— В каждом движении, в каждом слове чувствовался Грозный-царь. Голос его такой же хороший, свежий, звучный, как и был; дикция выработана (петь ему мало приходится в этой опере) и отчетлива. Обработать и типично передать такой сложный характер, каков характер Грозного,— для этого нужны большие способности».

В связи с тем же спектаклем «Санкт-Петербургские ведомости» от 26 февраля 1898 г. отмечали, что «г. Шаляпин завоевал всеобщее внимание своей осмысленной передачей трудной роли Ивана Грозного; у него прекрасно вышли оттенки мрачности, суровости и религиозного настроения. г. Шаляпин, начавший свою оперную карьеру несколько лет тому назад, сделал за последнее время громадные успехи: его красивый сильный бас еще более окреп, а сценическое дарование развилось в такой мере, как трудно даже было ожидать ранее...»

[53] *В «Новом времени» появилась «разносная» статья* — 30 марта 1898 г. в газете «Новое время» была опубликована статья «Музыкальные наброски (Московская частная опера. «Псковитянка» и г. Шаляпин в роли Ивана Грозного)» М. М. Иванова, заслужившего печальную известность своей беспринципностью и выпадами против прогрессивных явлений русской музыки.

Критик остался верен себе и в данной статье, весьма неудачно попытавшись охладить тот искренний энтузиазм, с которым петербургская публика принимала Русскую частную оперу и Шаляпина, а заодно с ними посрамить и выступившего в газете «Новости» с восторженной статьей («Радость безмерная») В. В. Стасова. «Совершенно равнодушным,— писал Иванов,— оставил меня и г. Шаляпин, о котором так закричал г. Стасов в «Новостях». Я не хочу сказать, что не доверяю суждениям г. Стасова: совсем напротив; но все-таки, когда вдруг слышишь большой шум даже на улице, невольно останавливаешься, невольно ожидаешь встретить что-нибудь необычайное; конечно, зачастую и разочаровываешься. Разочароваться мне именно и пришлось в г. Шаляпине на представлении «Псковитянки». Сквозь зубы процедив похвалы дарованию Шаляпина, Иванов тут же пытается принизить его, объясняя «метаморфозу», происшедшую с Шаляпиным на московской сцене, и его грандиозный успех «обычным антагонизмом Москвы и Петербурга, только редко сходящихся в художественных приговорах». «Не могла же петербургская критика или посетители театра проглядеть дарование актера или не заметить голос певца; не такие это трудные вещи для понимания»,— безапелляционно заявляет Иванов.

Разделываясь с Шаляпиным, критик заодно разделывается и с Мусоргским. Досифей — для Иванова всего только благодушный старец, беседующий все время о «покорности и смирении» [!]. «Задача нетрудная,— резюмирует он,— и не дающая права многого и спрашивать с ар-

тиста, тем более, что петь в этой роли решительно нечего, а потому и о голосе, и о вокальном искусстве разговаривать не приходится». Не понравился Иванову Шаляпин и в «Опричнике» и в «Псковитянке». «Г. Шаляпин бесспорно даровитый человек... но пока он не может претендовать на то исключительное место среди сценических деятелей; о котором говорят его почитатели, фанатически или мало вникающие в дело»,— заключает критик.

На следующий день в «Новостях» была напечатана под заголовком «Куриная слепота» статья Стасова —«Новости и биржевая газета» 31 марта 1898 г. № 89. «...Из всех исполняемых Шаляпиным ролей самая важная, самая полная, самая глубокая, самая талантливая была у него — роль Ивана Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова. Понятно, что именно поэтому она пришлась всего тошнее критику с куриными понятиями,— писал Стасов.— [...]. Стараясь ущемить Шаляпина, г. Иванов намекает, что что ни есть у него хорошего в роли Ивана Грозного, все это не свое, а с других скопировано, с живописцев и скульпторов, и он только затрудняется хорошенько решить: с кого больше у него взято, с Антокольского или с Репина? Решает, что с Репина. О, обстоятельный эстетик! Но он не сообразил того, что и у Антокольского и у Репина всего по *одному* моменту, по *одной* позе представлено, а в роли у Шаляпина, в продолжение часа или двух, что он играет, поз и моментов несколько сотен! [...]. Отметим здесь также и то, что г. Иванов рассказывает, будто Иван Грозный, въезжающий верхом в Псков, ничего другого не изобразил у Шаляпина, кроме усталости и удрученности. Ах, как мне жаль г. Иванова! Если бы кто-нибудь потрудился снять у него с глаз хоть на минуту тяжкую его болезнь, он оказал бы этому почтенному писателю очень большую услугу. Пациент увидел бы, с каким смешанным, многообразным чувством суровой грозности и затаенного малодушия он поглядывает вокруг себя, как он озирается на толпу псковитян, даром, что ему они подносят хлеб-соль, даром, что кругом столы с медом и брагой, а сами они на коленях. Этот момент въезда — сущий художественный chef d'oeuvre Шаляпина, но только для зрячих, да еще для тех, у кого есть хоть капля художественного чувства в груди. Свались болячки с глаз у г. Иванова, он также увидал бы в следующем акте, какое разнообразие выражений, какое богатство характеристики является во всей внешности Ивана Грозного, в позах, в интонациях его голоса, во всех его фразах, в каждом его слове — то у него трусливость перед отравой, когда он подозрительными пальцами перебирает поставленную перед ним на блюде пищу, то у него трусость еще перед другой отравой, когда ему преподносят кубок с питьем, то у него пышет фальшивая набожность, то проснувшееся лишь на один миг чувство сердечности к узнанной вдруг дочери, сейчас же и пропавшее, то вспышки неукротимого, избалованного деспота...».

...затем «Раешника»— так Ф. И. Шаляпин называет сатирическое произведение М. П. Мусоргского «Раек»— вокальный монолог, ведущийся от лица раешника.

[54] *...предложил мне подписать контракт с казенным театром* — по этому поводу в неопубликованных дневниках В. А. Теляковского имеется следующая запись. «Говорил с Нелидовым по поводу моего желания пригласить *Шаляпина* в труппу Большого театра. Конечно, Шаляпин будет просить много денег. Напрасно Всеволожский его отпустил из Петербурга в частную оперу — надо исправить это недоразумение и недомыслие. Шаляпин будет большой и европейский артист, в этом я уверен. Нелидову и дал такой приказ: взять Шаляпина, угостить его завтраком в Славянском базаре — вина не жалеть и с завтрака привести прямо ко мне — я уж его без контракта не выпущу — будь это 10—12—

15 тысяч — все равно. Он должен быть у нас, пока не спросил 30 тысяч — а будет время — спросит и как!!! Вероятно, в Петербурге за это выругают, но что делать — чувствую, что, взяв его, сделаю большое дело не только в смысле сборов, но и поднятия общего уровня оперного театра. А как весело будет его потом показать в Мариинском театре. Нелидова благословил и просил никому не говорить о моем поручении, а то наши басы начнут брехать. Власов и то говорит, что у Шаляпина голос небольшой — «...у нас в Большом театре будет плохо звучать». Болван Власов — он думает, что голос один важен...» В записи от 27 декабря 1898 года В. А. Теляковский отмечает: «Контракт с Шаляпиным утвержден Всеволожским 24 декабря. Всеволожский находит, что очень дорого платить басу 9, 10, 11 тысяч. Я думаю, что Всеволожскому обидно, что он Шаляпина убрал из Петербурга, а я, его же подчиненный, его взял обратно и с утроенным контрактом. Нюха нет у этих людей — мы не баса приглашаем, а особенно выдающегося артиста и и взяли его еще на корню. Он покажет кузькину мать» (ГЦТМ, фонд В. А. Теляковского, тетрадь !).

...мне стало невыразимо жалко и товарищей, и С. И. Мамонтова — в дневниках Теляковского сохранилась запись о том, что Ф. И. Шаляпин приходил к нему с П. И. Мельниковым говорить о возможности расторжения подписанного им контракта с императорскими театрами и о том, что к его, Теляковского, удовольствию не нашлось человека, который бы смог предоставить взаймы Шаляпину сумму в 15 000 рублей для уплаты неустойки (ГЦТМ, фонд В. А. Теляковского, тетрадь I).

Уход Шаляпина из Русской частной оперы совпал с арестом С. И. Мамонтова в связи с финансовыми неурядицами по строительству Ярославской дороги. Оперное дело стояло перед катастрофой.

«Среди работников настроение было подавленное,— пишет В. П. Шкафер.— Кто-то подал мысль просить Шаляпина временно отложить свой переход в Большой театр на один сезон и вернуться помочь театру пережить катастрофу. Ф. И. согласился и спел в начале сезона несколько спектаклей, имея в императорских театрах контракт сроком позднее.

Стали думать, как повести дело с дирекцией императорских театров, чтобы она отпустила Шаляпина добровольно, наивно полагаясь на ее, дирекции, милость и добросердечное отношение к огромной массе работников. Выбрали делегата к тогдашнему директору императорских театров.

Всем казалось, что директор сможет понять просьбу, обращенную к нему целым коллективом тружеников театра. Но увы! Просьба потонула в бюрократическом усмотрении, в холодном равнодушии к судьбе полезного театрального предприятия, показавшего себя художественно самым достойным образом. Директор ответил, что-де контракт с Шаляпиным подписан Московской дирекцией, что он помочь здесь бессилен. Пробовали говорить с В. А. Теляковским; тот, в свою очередь, сослался на план репертуара, сделанный уже Большим театром, с участием Шаляпина, и, словом, дело с Шаляпиным провалилось» (В. П. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы, стр. 169).

55 *...к одному профессору, даме, у которой учились петь мои приятели* — итальянская певица Бертрами.

Я тоже должен был изучать партию Олоферна в «Юдифи» — в связи с работой Ф. И. Шаляпина над партией Олоферна имеется любопытное свидетельство художника И. Е. Бондаренко: «Театральные репетиции происходили обычно [...] в квартире Т. С. Любатович, жившей в небольшом одноэтажном доме на Долгоруковской улице (дом бывш. Беляева). Во дворе этого дома в небольшом кирпичном флигеле поселился

только что женившийся на балерине Торнаги Шаляпин. Ежедневные вечерние чаепития, начиная с 8 часов вечера, происходили всегда в присутствии Шаляпина, художников Коровина и Серова, приезжал сюда Врубель, и тут же за чайным столом обсуждались планы будущих постановок, делались наметки будущих сценических образов; все это перемешивалось бесконечными анекдотами и остротами Шаляпина... Здесь же, на моих глазах, началось создание образа Олоферна в опере А. Н. Серова «Юдифь». Когда речь зашла о том, что необходимо дать хороший образ настоящего ассирийского владыки, Мамонтов рекомендовал мне купить какие-либо художественные издания, отражающие эту эпоху, а Серова просил сделать эскизы декораций (эти эскизы впоследствии Серов подарил мне; в настоящее время они в Уфимском художественном музее). Когда я привез издания Гюнтера «История внешней культуры» и «Историю Ассирии» (Перро), на них с жадностью накинулся Шаляпин...И тут-то Серов показал свое удивительное умение имитировать движения различных образов. Серов просто взял полоскательную чашку со стола и, обращаясь к Шаляпину, сказал: «Вот, Федя, смотри, как должен ассирийский царь пить, а вот (указывая на барельеф), как он должен ходить». И, протянув руки, прошелся по столовой, как истый ассириец... Мамонтов одобрил и подчеркнул, что пластика должна быть гораздо резче, чем на изображении, так как нужно рассчитывать на сцену. Шаляпин тут же прошелся по столовой и затем взял ту же полоскательную чашку и, возлежа на диване, принял ту позу, которую бессмертно потом запечатлел художник Головин в известном портрете Шаляпина в роли Олоферна» (ВТО, материалы кабинета Музыкального театра).

Премьера «Юдифи» А. Н. Серова на сцене Русской частной оперы с Ф. И. Шаляпиным — Олоферном состоялась 23 ноября 1898 г. Видный музыкальный критик Ю. Энгель писал: «Центральной фигурой спектакля, как и можно было ожидать, оказался г. Шаляпин в роли Олоферна. Помимо других достоинств, артист этот обладает удивительным умением гримироваться; почти в каждой из сколько-нибудь значительных ролей, исполненных им, его лицо, а нередко и вся фигура могли бы служить прекрасной моделью для художника, желающего изобразить тот или другой соответственный тип. Так было и на этот раз. Трудно было не поддаться обаянию этого мрачного надменно-величавого и вместе с тем носящего на себе печать вырождающейся азиатской чувственности древнего Тамерлана. А какое богатство интонаций, какая выразительность в произношении талантливого артиста! Даже такой, несколько рискованный в руках малоопытного певца драматический эффект, как превращение музыкальной декламации почти в говор (например, в сцене опьянения и наступления бреда во время оргии 4-го акта), производит у г. Шаляпина сильное и нисколько не ходульное впечатление. Впрочем, даже г. Шаляпину трудно было справиться с этой отталкивающей и тяжелой сценой. Голос артиста по-прежнему звучит мужественно и благородно; превосходно была спета им известная «воинственная песнь» Олоферна» («Русские ведомости», 25 ноября 1898 г.).

[56] *Мой первый выход на сцене императорских театров состоялся в «Фаусте»* — 24 сентября 1899 года.

В неопубликованных дневниках В. А. Теляковского от 26 сентября 1899 г. записано: «Первый выход Шаляпина в опере «Фауст» третьего дня — явление большого значения. Только после окончания спектакля я отдал себе отчет, что ожидает Шаляпина в будущем. Когда в антракте я вызвал Альтани, то был так взволнован, что его поцеловал, не зная почему. Надо было что-то сделать и, конечно, целовать Барцала или Альтани — безразлично. Шаляпина ждет большая будущность, и если

И. А. Всеволожский меня спросил, почему я басу дал 9 и 10 тысяч, то это только показывает полное непонимание, кого мы в оперу приобрели. Это приобретение скажется через несколько лет, ибо, несомненно, имение в труппе такого артиста подымает всю оперу. Шаляпин певец не Большого и не Мариинского театра, а певец — мировой, если о себе не возомнит и будет продолжать развиваться. Его уход из Мариинского театра приговор Всеволожскому и всему управлению — вот уж поистине «навозну кучу разрывая». Я страшно рад — я чувствую гения, а не баса» (ГЦТМ, фонд В. А. Теляковского, тетрадь 1).

Первый сезон... придется обойтись тем, что есть, поэтому «Бориса Годунова» ставили в старых декорациях — здесь Шаляпин имеет в виду не свой первый сезон службы в императорском театре, а первый сезон директорства В. А. Теляковского, назначенного на этот пост в 1901 году. Тогда и был возобновлен «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. В связи с этим имеется любопытная запись в дневнике Теляковского. «Сегодня, 11 апреля, состоялась генеральная репетиция «Бориса Годунова» — оперы в Большом театре. Декорация и костюмы подобраны старые [работы К. Ф. Вальца.— *Ред.*], а потому о достоинствах и недостатках не стоит говорить. Очень хорошо пел один Шаляпин, особенно в последней картине. Освещение плохо Все тот же недостаток света.

...Вечером приходил Шаляпин, говорил о режиссерстве на оперной сцене в Большом театре. Шаляпин не отказывается помочь опере, но говорит, что ему самому, как артисту, трудно заниматься двумя делами, но если ему хорошего помощника, вроде Мельникова, которого он сам рекомендует, то он не прочь взяться за это» (ГЦТМ, фонд В. А. Теляковского, тетрадь 4).

О первом возобновлении «Бориса Годунова» с Шаляпиным на сцене Большого театра имеется интересное высказывание Ф. И., относящееся к значительно более позднему времени: «Бориса Годунова» можно ставить только стильно. Помню, сколько я терзаний испытал при первой постановке «Бориса» в Москве. Одно распределение ролей показывало, что со стилем оперы не считаются. Ни режиссер, ни капельмейстер и знать не желали, кто такой Мусоргский. Им все равно, что Гуно, что Мусоргский. Разозлил меня на репетиции исполнитель Василия Ивановича. Поет, как хочет, а капельмейстеру дела нет, продолжает палкой махать. «Послушайте,— говорю я,— так эту сцену вести не могу. Борис одно поет, Василий другое. Тенором я петь не научился, а позвольте роль прочесть под оркестр ..» .

Попросил капельмейстера играть, а сам стал по партитуре читать, с паузами и ударениями, как я, Шаляпин, понимаю.

Потом сцену повторили. Стало уже на что-то похоже... А знаете, что из этого вышло? Собрал после репетиции «Василий Иванович» артистов и говорит: «Господа, на что это похоже?.. Неуч какой-то, корист, позволяет себе делать артисту замечание и учить, как надо петь... Я протестую!.. Надо Шаляпину указать его место». Все согласились, что надо проучить Шаляпина за дерзость. Взяли да и написали жалобу в контору...» («Петербургская газета», 21 октября 1911 г.).

Первый спектакль возобновленного в Большом театре «Бориса Годунова» состоялся 13 апреля 1901 года. Участвовали Ф. И. Шаляпин (Борис), С. А. Синицына (Федор), М. Г. Цыбушенко (Ксения), С. И. Гардеин (Шуйский), Л. В. Собинов (Григорий Отрепьев), Г. С. Чериорук (Пимен), Е. Ф. Каррн (Марина Мнишек), П. С. Оленин (Варлаам). Дирижер И. К. Альтани.

Об исполнении Шаляпиным этой роли сохранился развернутый отзыв Н. Кашкина в «Московских ведомостях» от 15 апреля 1901 г.: «г. Шаляпин в заглавной, в то же время главнейшей партии оперы, дал

цельное, превосходное создание, могущее служить образцом художественной законченности. Нам дороги в сценических приемах артиста их тесное слияние с музыкой, дающее такую естественность исполнению, какой другим путем достигнуть невозможно. г. Шаляпин никогда не ломает музыкальную фразу ради сцены и сохраняет за музыкой первенствующее значение, какое в опере ей и подобает, но все его движения и мимика так тесно согласованы с музыкой, что может показаться, будто она естественно вытекает из данного сценического положения. Это есть верх искусства, доступного оперному исполнителю, и Шаляпин владеет им вполне.

Можно, кажется, подержать пари, что в целой опере у него не подметишь рутинного, формального приема, если что-либо подобное не вытекает из самого смысла данного места в музыке и тексте; этим он отличается от всех даже наиболее талантливых певцов, каких мы знаем в Европе. Мы и не станем разбирать частностей его игры; тогда нужно было бы пройти всю партию с начала до конца, ибо в самых простых на вид фразах было столько же обдуманности и мастерства, сколько и в самых сильных. Для великого таланта нет в искусстве ничего незначительного, и г. Шаляпин один из таких истинно великих талантов».

Приводим даты постановок и возобновлений в Большом и Мариинском театрах «Бориса Годунова» Мусоргского с участием Шаляпина.

Большой театр:	13 апреля 1901 года —	дирижер	И. К. Альтани.
	21 января 1905 года —	»	С. В. Рахманинов.
	22 октября 1913 года —	»	Э. А. Купер.
	17 декабря 1920 года —	»	И. А. Добровейн.
Мариинский театр:	9 ноября 1904 года —	»	Ф. М. Блуменфельд.
	6 января 1911 года —	»	Альберт Коутс.
	27 октября 1915 года		
	17 октября 1917 года		

[57] *...весь спектакль прошел с большим успехом* — первое выступление Шаляпина за границей состоялось в Миланском театре La Scala в опере А. Бойто «Мефистофель» 16[3]* марта 1901 г. Партию Фауста пел Энрико Карузо.

[58] *...арию в «Любовном напитке»* — популярная комическая опера итальянского композитора XIX века Г. Доницетти (речь идет, очевидно, о романсе Неморино).

[59] *...я прочитал в «Новом времени» письмо Мазини* — письмо Анджело Мазини было опубликовано в газете «Новое время» от 28[15] марта 1901 г. в разделе «Театр и музыка».

[60] *Опера Бойто была незнакома в России* — опера А. Бойто «Мефистофель» была впервые поставлена на сцене Мариинского театра в Петербурге 5 декабря 1886 г. с Ф. И. Стравинским в заглавной роли. В Большом театре опера Бойто пошла в сезоне 1887/88 г. Заглавную партию пел Бутенко; 24 февраля 1894 г. была возобновлена с Власовым и прошла только один раз.

[61] *...спектакль все-таки был поставлен и сыгран интересно* — опера Рауля Гинсбурга (на его собственное либретто) «Иван Грозный» была показана в Монте-Карло 2 марта [17 февраля] 1911 года (антреприза Р. Гинсбурга).

---

* Все даты выступлений Шаляпина за границей даются по новому стилю, который был повсеместно принят за рубежом.

В квадратных скобках дается соответствующая дата старого стиля, принятого в русском дореволюционном календаре.

[62] *С. П. Дягилев... предлагает мне ехать в Париж, где он хочет устроить ряд симфонических концертов* — с 16 по 30 [с 3 по 17] мая 1907 г. в Париже состоялись пять русских исторических концертов. В их программу были включены произведения М. И. Глинки, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, А. Н. Скрябина и других. Наряду с симфоническими произведениями были исполнены кантаты, сцены и арии из русских опер «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Вильям Ратклиф» Ц. А. Кюи. Дирижерами этих концертов были Н. А. Римский-Корсаков, Артур Никиш, С. В. Рахманинов и К. Шевильяр. Солистами выступали С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин, Е. И. Збруева, Фелия Литвин, Иосиф Гофман.

...подало нам мысль показать в будущем сезоне Парижу русскую оперу — С. П. Дягилев в письме к Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июня 1907 г. писал: «Я все же решаюсь в будущем мае предпринять постановку «Садко» и «Бориса» в Париже, в Большой опере. «Садко» предполагаем с французами и по-французски (Садко — Альварец), «Борис» же пока по-русски, вместе с Шаляпиным и Собиновым. Всю обстановку (костюмы, декорации, бутафорию), все делаем заново с тем, чтобы все это осталось в Большой опере. «Садко» будет делать Коровин, «Бориса»— Головин» (Н. А. Римский-Корсаков, Летопись моей музыкальной жизни, стр. 209).

[63] *Мы ставили спектакль целиком*— очевидно, Шаляпин подразумевает полноту сценической обстановки «Бориса Годунова», особенно в картине коронации, так как известно, что опера шла с купюрами. Есть основание думать, что, кроме «Корчмы», были пропущены еще некоторые сцены. 5 октября 1907 года Н. А. Римский-Корсаков писал С. Н. Кругликову: «Дягилев все еще в Париже, поэтому вопрос о постановке русских опер в Париже еще не вылился в окончательную форму. Намечен «Борис» по-русски, с Шаляпиным, с пропуском «Уборной Марины» и «Под Кромами».

...ко дню репетиции не успели сделать костюмы — костюмы и бутафорию к парижской постановке «Бориса Годунова» делал художник И. Я. Билибин при участии К. А. Коровина и С. П. Дягилева.

Так же великолепно... прошел и первый спектакль — премьера «Бориса Годунова» в Париже, на сцене Grand Opera, состоялась 19 [6] мая 1908 г. Дирижер Ф. М. Блуменфельд, художники А. Я. Головин и Ал. Бенуа. Хормейстер У. И. Авранек. В главных ролях выступили Ф. И. Шаляпин — Борис Годунов, И. А. Алчевский — Шуйский, Н. С. Ермоленко-Южина — Марина Мнишек, Д. А. Смирнов — Самозванец, В. И. Касторский — Пимен, М. М. Чупрынников — Юродивый.

Критик парижской газеты «Фигаро» Роберт Брюссель писал: «Исполнение было несравненное. Что сказать нового о таком великолепном художнике, как Шаляпин? Я хотел бы отметить не столько подвижность или густой и вместе с тем ясный тембр его голоса, сколько полную общность между его искусством и талантом Мусоргского. Весь он превратился в Бориса Годунова, сцены наиболее напряженные, экзальтированные, казались совершенно естественными,— столько убедительной искренности вкладывает он в свою роль. Он ненавидит мелодраматический пафос. У него сдержанные жесты, едва заметные интонации голоса, простые движения тела, которые раскрывают сложную психологию Бориса лучше, чем всякая напыщенность и вспышки...» (Отзыв перепечатан в журнале «Театр и искусство», 1908, № 20, стр. 355).

[64] ...*в день спектакля*...— премьера «Бориса Годуиова» в La Scala состоялась 14 [1] января 1909 г.

[65] ...*репетируя в Милане же «Фауста» Гуно* — выступление Шаляпина в Милане (La Scala) в партии Мефистофеля в опере Гуно состоялось 8 марта [24 февраля] 1904 г.

[66] ...*Шуйского пел довольно известный тенор* — С. И. Гарднин. См. примечание о постановке «Бориса Годунова» в Большом театре в 1901 г.

[67] *Решили поставить «Хованщину»* — опера Мусоргского была принята к постановке на сцене Мариинского театра в Петербурге по инициативе Шаляпина. В связи с подготовкой спектакля «Петербургская газета» (21 октября 1911 г.) в заметке «Ф. И. Шаляпин — режиссер» сообщала: «В Мариинском театре заканчивают постановку «Хованщины» Мусоргского. Опера ставится по настоянию Ф. И. Шаляпина, горячего поклонника таланта Мусоргского.

Как мы уже сообщали, знаменитый артист не только исполняет в «Хованщине» роль Досифея, но принимает еще большое участие в постановке. По отзывам артистов, Ф. И. Шаляпин удивительный режиссер. Все свои замечания он подтверждает примерами — исполняя за других «по-шаляпински» отдельные места их партий. Артисты с полным вниманием прислушиваются к указаниям Ф. И. Шаляпина: никто не считает для себя обидным замечания великого мастера».

В связи с первой режиссерской работой Шаляпина та же газета обратилась к участникам спектаклей с вопросом: «Как Ф. И. Шаляпин ставит «Хованщину». Приводим ряд выдержек из их отзывов, опубликованных в номере от 28 октября 1911 г.

И. В. Тартаков

Шаляпин — режиссер, это что-то невероятное, недосягаемое...

То, что он преподает артистам на репетициях, надо целиком записывать в книгу.

У него все основано на психике момента. Он чувствует ситуацию сразу умом и сердцем, и при этом обладает в совершенстве даром передать другому свое понимание роли.

Мы все, и на сцене, и в партере, внимаем Шаляпину, затаив дыхание...

Шаляпин одинаково гениален в показывании и сценической, и музыкальной стороны роли.

И. В. Ершов

...Шаляпин великолепно ставит оперу. Правда в искусстве одна, но нужно суметь понять правду. Шаляпину дано от бога понимать эту правду и сообщать другим. С ним нельзя не соглашаться артисту, который сам умеет чувствовать правду.

...Вот он показывает, как нужно спеть фразу Марфе! Лицо — чисто женское, фигура сразу делается меньше, жест и поза — женские.

Поворачивается к Досифею — и вдруг на ваших глазах худеет, глаза впали, голос другой, поет совсем не тот человек, что за минуту напевал Марфе.

...Если бы ему дали возможность поставить весь наш репертуар, на какую высоту вознесся бы Мариинский театр...

В. С. Шаронов

...Замечания и показывания Шаляпина настолько интересны, что им внимаешь всем существом. Тут никому никакой обиды быть не может,

каждый артист понимает, что Шаляпин бесконечно прав, и от всей души сам идет навстречу его требованиям.

А. М. Лабинский

...Шаляпин враг рутины, все, что он показывает,— просто, жизненно, правдиво... Работать с ним — наслаждение и не только потому, что он великий художник. Шаляпин — прекрасный товарищ, ласковый, любезный.

При всем величии своего авторитета, Шаляпин нисколько не стесняет исполнителя в проявлениях индивидуальности. Он первый искренне радуется, когда артист хочет доказать, почему так задумал то или иное место.

С этими мнениями совпадают и высказывания самого Шаляпина о режиссуре, опубликованные в «Театральной газете» от 1 декабря 1913 г.

«Большинство современных режиссеров,— говорит Шаляпин,— очень хорошо знает, в каком музее и на каком месте висит та или другая картина, прекрасно расскажут вам о стиле и настроении ролн, а показать наглядно — какими должны быть Лаура, или Дон-Карлос, или Дон-Жуан — это они едва ли могут.

Однажды при постановке мною «Хованщины» один какой-то очень образованный актер говорил: «Какой же режиссер Шаляпин, когда он не знает точно, какое платье одевал человек, скажем, малярного цеха в XVII столетии в Москве, Шаляпин невежда и мало образован». Верно, я — невежда и действительно не знаю, как одевался маляр в Москве XVII столетия, но это узнать всегда возможно и не так уж трудно; меня же интересовало то, как жил, как страдал и что думал этот бедняга маляр,— вот что в первую голову я должен был рассказать актеру, а через него и публике. Режиссерство мое заключалось главным образом в том, чтобы по возможности объяснить и показать наглядно моим товарищам, как нужно пережить и передать пережитое Марфы, Голицына, Хованского и т. д. и т. д. в публику»

О подготовке «Хованщины» в Петербурге есть свидетельство дирижера Мариинского театра Д. И. Похитонова: «Режиссировал сам Ф. И. Шаляпин в сотрудничестве с Мельниковым, а дирижировать первоначально должен был Направник. Прошло несколько спевок, как внезапная болезнь заставила Направника прекратить посещение репетиций, перенесенных уже на сцену. Работу продолжал А. К. Коутс, и под его руководством были пройдены два акта. Вернувшийся после болезни Направник прослушал репетицию второго акта —«Спор князей», изобилующий «луфт-паузами», талантливо показанными Шаляпиным,— и в перерыве покинул репетицию. На другой день мы узнали, что Направник вообще отказался от дирижирования этой оперой. Таким образом, дирижером «Хованщины» стал Коутс, предложивший мне быть его заместителем, на что я с радостью согласился.. Мне думается, что причина отказа заключалась в том, что Направник не счел для себя удобным подчиняться Шаляпину, который полновластно распоряжался буквально всем — темпами, паузами и нюансами. Разумеется, Шаляпину тоже было легче и приятней работать с молодым, темпераментным Коутсом, выполнявшим все его указания и требования» (Д. И. Похитонов. Из прошлого русской оперы, изд. ВТО, Ленинградское отделение, 1939, стр. 85).

...предложил отправиться в Казанский собор (петь панихиду по Мусоргскому — это было осуществлено не в день генеральной репетиции «Хованщины», а, как сообщает петербургская пресса, 10 ноября 1911 г., накануне второго представления оперы Мусоргского.

«Хованщина» прошла с выдающимся успехом — первый спектакль «Хованщины» в Петербурге, на сцене Мариинского театра, состоялся 7 ноября 1911 г. Роли исполняли: Ф. И. Шаляпин — Досифей, И. В. Ершов — Голицын, П. З. Андреев — Шакловитый, В. С. Шаронов — Иван Хованский, Е. И. Збруева — Марфа, Г. П. Угринович — Подьячий. Дирижер — А. К. Коутс. Постановка Ф. И. Шаляпина и П. И. Мельникова, декорации К. А. Коровина.

Юр. Беляев писал в рецензии на премьеру:

«Конечно, постановка этой оперы на Мариинской сцене очень большое событие,— не только музыкальное, но и общественное [...].

В данном случае Шаляпин принес себя в жертву опере. Он издавна хлопотал о постановке, разработал план ее, режиссировал и не только не выдвинул на первый план роль Досифея, но пожертвовал всем ее выгодным положением в целях наилучшего ансамбля. Вот эту скромность, эту уступчивость, этот «подвиг» я ставлю в первую заслугу артисту. Как, иметь в руках такой благодарный материал да еще шаляпинский талант, и не «ахнуть», не разразиться, не сокрушить?! И вспоминается мне вчерашний старец Досифей, строгий, уставший, подвижнический, и думаю я: «Эх, отче, быть бы тебе всегда игуменом на Мариинской сцене!»

Да, вот в чем заключается главная заслуга артиста: в согласии. И вот вам точный ответ на обычные сомнения: может ли режиссер быть в то же время и актером? Может. Шаляпин доказал это вчера. Правда, роль Досифея уже такая, если так можно выразиться, режиссерская. Пастор, духовник, вождь. Но быть на сцене, играть и ни разу не переступить границу личной выгоды — это положительно чудо.

Режиссерский талант Шаляпина чужд всякой вычурности[...]. Вероятно, много ему пришлось поработать на репетициях, ибо драматическая сторона поставлена весьма удачно...

В общем замечательный спектакль! Впечатление громадное...» («Новое время», 9 ноября 1911 г.).

«...Главными участниками спектакля являются, конечно, оркестр, руководимый талантливым Коутсом, и — центральная фигура всего представления — Шаляпин,— писал В. Каратыгин.— Мало того, что великий отечественный артист с бесподобной силой и яркостью исполняет партию Досифея,— он же режиссировал всю оперу (совместно с г. Мельниковым). Это он заставил Марфу обходить Андрея со свечой перед тем, как обоим им всходить на костер. Это он придумал всю ту массу превосходных подробностей постановки, которые внесли в наш музыкальный праздник столько свежести и жизни. Это он же присоветовал таинственные паузы оркестра во многих местах партитуры...» («Солнце России», ноябрь, 1911 г.).

Пригласив к себе дирижера — первоначально дирижировать «Хованщиной» в Москве должен был В. И. Сук. «По рассказам Мельникова,— вспоминает Д. И. Похитонов,— работа над «Хованщиной» подвигалась медленно. Дирижер В. И. Сук сделал чуть ли не двадцать оркестровых репетиций и не принимал шаляпинской редакции, оспаривая паузы и темпы, установленные в Петербурге. Мельников дружески советовал Суку не упрямиться: «Все равно придется подчиниться «хозяину», так лучше делать все сразу, не доводя дела до конфликта». В общем для работы дирижера создавалась неблагоприятная атмосфера, и тогда-то стало ясно, почему Направник отошел от «Хованщины». Но Направник сделал это в начале работы над оперой, в Москве же вышло все, к сожалению, иначе.

10 декабря была назначена генеральная репетиция, на которой произошел скандал при публике, наполнившей театр. В середине первого акта, вследствие ритмического «качания» в хоровом ансамбле, Шаляпин

остановил репетицию. «Когда же, наконец, в этом театре будет настоящий ритм?» — громко, на весь театр, крикнул из партера Шаляпин (он не репетировал, партию Досифея пел В. Р. Петров). Произошел неприятный разговор с Суком, после чего оскорбленный дирижер положил палочку и покинул пульт. Все разошлись. Репетиция была сорвана» (Д. И. Похитонов. Из прошлого русской оперы, стр. 86).

Причиной этого конфликта был одинаково творческий, но разный подход к основам музыкального спектакля и предельно действенное отношение Шаляпина к ритму. По требованию главного режиссера Большого театра В. П. Шкафера В. И. Сук подал объяснительную записку, в основном совпадающую с рассказом об этом инциденте Ф. И. Шаляпина и Д. И. Похитонова, который был срочно вызван из Петербурга и с одной репетиции провел 12 декабря 1912 года первый спектакль «Хованщины» в Большом театре. В спектакле участвовали: Ф. И. Шаляпин — Досифей, Е. И. Збруева — Марфа, К. Д. Запорожец — Иван Хованский, А. П. Боначич — Голицын, А. М. Лабинский — Андрей Хованский, Ф. В. Павловский — Шакловитый, Успенский — Подъячий, стрельцы — С. Е. Трезвинский и Х. В. Толкачев. В «пляске персидок» солировала Е. В. Гельцер.

68 *...получил предложение петь в Нью-Йорке* — в архиве Шаляпиных имеется письмо некоего Е. Цорци (на французском языке), который от имени директора «самой большой оперной труппы в мире» предлагает Ф. И. Шаляпину приехать на гастроли в Северную Америку в сезон 1902/3 г. Ответ Ф. И. Шаляпина на это письмо неизвестен.

Первые гастроли Ф. И. в Нью-Йорке состоялись в ноябре — январе 1907—1908 гг. на сцене театра «Метрополитен Опера». Они начались 20 [7] ноября спектаклем «Мефистофель» Бойто. Партии исполняли: Мефистофель — Ф. И. Шаляпин, Фауст — Р. Мартин, Маргарита — Джеральдина Фаррар. Журнал «Русский артист» за 1907 г. № 8 приводит по этому поводу следующее высказывание нью-йоркского критика: «Русский бас был центром всего спектакля. Прекрасный голос Шаляпина, его великолепная игра и смелые нововведения в гриме и костюме покорили всех присутствующих.

Публика лож, обыкновенно безучастная, и первый ряд кресел, редко аплодирующий басам, провожали его буквально громом рукоплесканий; что же касается обладателей более скромных мест, они пришли в такой неистовый восторг, что театр положительно напоминал сумасшедший дом...».

69 *...начали репетировать «Дон-Жуана»* — премьера этой оперы В. Моцарта на сцене «Метрополитен Опера» состоялась 23 [10] января 1908 г. Партии исполняли: Дон-Жуан — А. Скотти, донна Анна — Э. Имс, Церлина — М. Зембрих, Лепорелло — Ф. И. Шаляпин.

Поставили «Севильского цирюльника» — 12 декабря [29 ноября] 1907 г. Шаляпин гастролировал в Южной Америке летом 1908 г. По сообщению журнала «Театр», в Буэнос-Айресе он выступал вместе с Тита Руффо.

70 *...я оказался вынужденным ехать в Лондон* — летом 1905 г.

71 *Спектакль в Оранже* — маленьком городке в южной Франции, близ которого сохранился древнеримский театр с 60-ю рядами каменных ступеней, вмещающими около 8000 зрителей. Газета «Новое время» сообщала: «Русские артисты все более и более завоевывают себе почетное место за границей. Шаляпин, который имел уже блестящий успех в Милане, Париже, Лондоне, на днях отличился вовсю в римском Théâtre Antique в Оранже, где общество des grandes auditions... поставило под руководством неутомимого Рауля Гинсбурга «Троянцы» Берлиоза, «Мефистофель» Бойто и т. д. [...]. Французская критика называет

его [Шаляпина.— *Ред.*] исполнение «поразительным», его голос «громовым», его пение в «высшей степени выразительным», а игру «оригинальною и эффектною» (9 августа 1905 г.).

[72] *И вот я в Лондоне, с труппой, собранной Дягилевым* — первый сезон Русской оперы в Лондоне открылся в театре Дрюри Лейн 24 [11] июня 1913 г. спектаклем «Борис Годунов» М. П. Мусоргского.

[73] *На следующий год Дягилев снова собрал труппу для Лондона, прибавив к операм первого сезона еще две — «Хованщину» и «Князя Игоря»* — «Хованщина» М. П. Мусоргского шла в первом лондонском сезоне Русской оперы.

[74] *Во второй мой приезд в Лондон* — в мае 1914 г. в театре Дрюри Лейн начались спектакли второго сезона Русской оперы в Лондоне. Одновременно в Лондоне проходили гастроли русского балета (при участии Карсавиной, Мясина и Фокина) и немецкой оперы.

[75] *...мы приглашены в Берлин* — в Берлине Ф. И. был с труппой Рауля Гинсбурга ранней весной 1907 г.

Первым шел «Мефистофель» — 5 апреля [23 марта]. Это был первый спектакль, в котором выступали Ф. И. Шаляпин и Л. В. Собинов. Открылись же гастроли труппы Р. Гинсбурга «драматическими сценами» Гектора Берлиоза «Гибель Фауста» в исполнении певцов Grand Opéra.

О первом представлении «Мефистофеля» Л. В. Собинов писал артистке Малого театра Е. М. Садовской: «В день спектакля я так волновался (да и не я один, Федор тоже места себе не мог найти), что за перо взяться просто не было никаких сил. Тем более мы боялись, что накануне первый спектакль нашей труппы «Гибель Фауста» прошел совсем плохо. Французы очень не понравились, и изругали их в газете изрядно. Гинсбург ходил мрачнее тучи, и все его надежды были, конечно, на нас. И мы надежды эти оправдали в самом лучшем виде. Наш личный успех с Федором был очень велик, а под конец обратился чуть не в овацию. Здесь таких аплодисментов не знают. Во время акта не прерывали ни разу, только Шаляпину аплодировали за первую арию (со свистом)».

«...Расскажу пока о вчерашнем. Оба мы, и Федор и я, чувствовали себя весь день скверно, но к вечеру все разошлись, и мы пели очень хорошо, даже лучше, чем первый раз. Прием был великолепный. Конечно, первое место принадлежит Феде, которому устроили после сцены на Брокене целую овацию. После спектакля Kaiser пожелал лично поблагодарить всех главных исполнителей, и мы были введены в ложу. Разговор был по-французски. Kaiser долго разговаривал с Федором и с первого абцуга сказал ему, что как жалко, что Гете не может его видеть».

9 апреля [27 марта] Шаляпин впервые выступил в опере Д. Верди «Дон-Карлос», в роли короля Филиппа II. Берлинский корреспондент журнала «Театр и искусство» писал: «Для Шаляпина нашлась интересная задача: создать образ Филиппа II — короля-инквизитора. Грим Шаляпина вполне соответствовал типу — рыжеватые, коротко остриженные по испанской моде волосы и светлая борода. Вся его фигура была скована испанским неподвижным этикетом, церемониалом и королевской надменностью. Глаза его мерили каждого говорившего с ним испытующим взглядом как-то сбоку. Внешнее благочестие и сознание собственной важности слышались в тоне его голоса. С небрежным снисхождением медленно подает он руку для поцелуя в знак особой монаршей милости маркизу Позе в ответ на восторженные речи последнего».

13 апреля [31 марта] Шаляпин выступил в опере «Севильский цирюльник» в партии Дон-Базилио.

Берлинская критика откликнулась на выступления Шаляпина рядом статей. «Во главе ансамбля стоит Шаляпин,— писала газета «Berliner Morgenpost»,— великий, невероятно интересный человек, который действует гипнотизирующе.. артист гениальной, стихийной силы, ошеломляющий своей мощью, одинаково великий как артист и певец, фигура, которую можно сравнить с всадником на картине Штука «Война», личность еще доселе невиданная в Берлине...».

[76] *Вы поете Вагнера?— Только в концертах* — по воспоминаниям дирижера А. Б. Хессина, Шаляпин с большим проникновением в музыку Вагнера исполнял «Прощание Вотана» из оперы «Валькирия».

...*опер его еще не решился петь* — в своем интервью корреспондентам «Петербургской газеты» Шаляпин говорил: «Опера может идеально идти только на том языке, на котором она написана...

— Почему, спрашивают, вы поете Вагнера?

— Да потому, что Вагнер писал по-немецки. Я Вагнера очень люблю, всегда слушаю его оперы в Германии. Буду ли сам петь по-немецки — не знаю» («Петербургская газета», 1911, № 289).

[77] *Странствуя с концертами, я приехал однажды в Самару* — осенью 1909 г. На концерте Шаляпина присутствовал ныне народный артист РСФСР Г. Шебуев, который вспоминает:

«Концерт состоялся в театре-цирке «Олимп» (ныне здание филармонии).

Идя на концерт мимо «Гранд-отеля», где остановился Шаляпин, я увидел довольно большую группу любопытных, поджидавших его. Шаляпин вышел из гостиницы в наглухо застегнутом пальто и, помнится, без шляпы. Лицо его было бледно, озабоченно, почти сурово, губы сжаты. Он молча, не глядя ни на кого, как будто не слыша своей фамилии, произносимой кругом громким шепотом, сел на поджидавшую его пролетку и уехал. Вслед ему неслись крики: «Шаляпин! Ура!»...

...Все было спето в этот вечер великолепно. Но хочется остановиться на том, что даже почти через полвека, по сей день, живо и незабываемо. Прежде всего — это спетые в первом отделении «Пророк» Римского-Корсакова (на слова Пушкина); «Менестрель» Аренского (на слова Майкова) и «Три дороги» Кенемана.

Первая половина «Пророка» была спета с какой-то особой внутренней сосредоточенностью. Певец как бы вспоминал давно минувшие сокровенные видения и мысли. Он был еще, казалось, таким, каким я видел его на улице перед концертом. Затем в его голосе появились суровые и резкие интонации:

...И он к устам моим приник
И вырвал грешный мой язык...

И лишь с первой строкой заключительной фразы: «Восстань, пророк! И виждь и внемли!»— глаза его широко раскрылись, голос зазвенел, и животворная, горячая волна его колдовского голоса заполнила зрительный зал.

В балладе Аренского о менестреле, полюбившем принцессу и за это казненном королем, поразительно было богатство и разнообразие интонаций, с которыми пелась одна и та же, много раз повторяющаяся фраза: «Молчите, проклятые струны!»

Особенно должен быть отмечен шумный успех «Трех дорог». Написанный на слова М. Конопницкой, этот романс был в те годы бесспорно революционно звучавшим произведением. В нем пелось, что у народа

От убогих хат три пути лежат,
Три пути на долю и недолю.
На одном пути целый век идти
За сохою по чужому полю.
На другом пути к кабаку идти,
Где народ свой разум пропивает.
Третий путь ведет, где кладбище ждет,
Где народ от горя отдыхает.

Когда Шаляпин с присущим ему силой и подъемом спел трижды повторяемую финальную фразу:

Кто ж укажет путь широкий
к правде и свободе?!—

бурная овация (многие в зрительном зале встали с мест) была признательной наградой и певцу, и сидящему за роялем автору романса Ф. Кенеману...

Во втором отделении исключительно проникновенно был спет коротенький романс Шумана «Во сне я горько плакал». Когда Шаляпин пел припев «Проснулся, а слезы все льются, и я не могу их унять», у нас, слушателей, на глазах были слезы. Слезы застилали глаза и при исполнении романса скандинавского композитора Альнеса «Последний рейс»— песни о простом моряке, не вернувшемся из рейса.

Было спето и несколько русских народных песен. Одну из них я услышал в тот вечер впервые. Это популярная, часто передаваемая теперь по радио песня «Помню, я еще молодушкой была». И странно, я слышал потом бесчисленное число раз эту, бесспорно, по содержанию женскую песню, но никогда после Шаляпина, даже в исполнении наших замечательных певиц Н. Обуховой и М. Максаковой, так осязаемо и непосредственно не ощутил той женственности, того робкого и чистого чувства русской крестьянки к человеку, который дважды мимолетно встретился на ее жизненном пути.

Что бы он ни исполнял, мы совершенно ясно и ощутимо видели то, о чем он пел: и убитого менестреля с разбитой лютней, и тупоголового короля, приказывающего сшить блохе бархатный кафтан, и Степана Разина, бросающего в Волгу персидскую княжну, и крестьянку, глядящую вслед уходящему с армией барину-офицеру.

Исключительным образцом такого концертного перевоплощения явился в тот вечер «Семинарист» Мусоргского. Перед нами стоял высокий и статный Шаляпин в шикарном, модном фраке, белом галстуке, лаковых ботинках. Но вот он запел «Семинариста», и все эти эстрадные атрибуты исчезли. И перед нами был уже не Шаляпин,— нет, не он, а наивный, недалекий парень, семинарист, бурсак, зубрящий ненавистную латынь и в то же время полный любовной мечтой о поповой дочке Стеше, на которую он намедни в церкви «левым глазом все поглядывал... да подмаргивал».

Много еще пел Шаляпин, но, как говорится, всего не перескажешь, всего не вспомнишь...» («Волжская коммуна», 15 апреля 1956 г.).

„МАСКА И ДУША"

[78] Вторая книга Ф. И. Шаляпина написана за границей. Вышла в свет в 1932 году, на русском языке, изд. «Современные записки», Париж.

[79] *В труппе было, кажется, целых десять басов* — в сезоне 1894/95 г. в Мариинском театре работали Ф. И. Стравинский, М. М. Корякин, А. Я. Чернов, В. С. Шаронов, Я. А. Фрей, К. Т. Серебряков, В. Я. Майборода, А. Д. Поляков, Н. Л. Климов.

[80] *После «Секретной свадьбы»* — имеется в виду комическая опера Чимарозы «Тайный брак».

[81] *Первое мое выступление в театре Мамонтова состоялось в «Фаусте» Гуно* — первое выступление Ф. И. Шаляпина в Русской частной опере в летнем сезоне 1896 г. на Нижегородской выставке и затем в Москве в сезон 1896/97 г. состоялось в партии Сусанина в опере М. И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») (см. примечание). «Фауст» Гуно с участием Ф. И. Шаляпина открыл следующий сезон (1897/98) Русской частной оперы, 3 октября 1897 г., на сцене театра «Новый Эрмитаж» (Каретный ряд).

[82] *Критика заметила также внешнюю новизну образа* — во время вторых гастролей частной оперы в Петербурге «Санкт-Петербургские ведомости» от 13 марта 1899 г. отмечали, что Шаляпин «сумел придать избитой, заигранной роли Мефистофеля необыкновенный рельеф».

С этой новизной трактовки не соглашается рецензент «Петербургской газеты», бывший на том же спектакле. В номере от того же числа он пишет: «г. Шаляпин обращает серьезное внимание на демоническую сторону героя; это, конечно, очень хорошо, но он упускает из виду, что *французский Мефистофель*, оперный, во многом отличается от оригинала, гётевского, и сказывается это главным образом во внешности, в манерах, ловкости, изяществе и пр. С этой стороны г. Шаляпин стоит, как кажется, на неверной почве, играя его довольно угловато, порою резко и даже грубовато, например, в сцене с Зибелем во втором акте. Такой Мефистофель нас совершенно удовлетворил бы в трагедии Гёте, но не во французской опере».

[83] *...из 19 ролей, созданных мною в Москве, 15 были роли русского репертуара* — за три сезона работы в Мамонтовской (Русской частной) опере Ф. И. Шаляпин спел следующие партии: Сусанина («Жизнь за царя»), Мельника («Русалка»), Мефистофеля («Фауст») Ивана Грозного («Псковитянка»), князя Владимира и Странника («Рогнеда»), князя Галицкого («Князь Игорь»), князя Вязьминского («Опричник»),

Бориса Годунова и Варлаама («Борис Годунов»), Досифея («Хованщина»), Головы («Майская ночь»), Сальери («Моцарт и Сальери»), Варяжского гостя («Садко»), Олоферна («Юдифь»), Нилаканты («Лакме»), Старого еврея («Самсон и Далила» К. Сен-Санса), Неизвестного («Аскольдова могила» А. Н. Верстовского), Ильи Муромца («Илья Муромец» В. С. Серовой), Коллена («Богема» Д. Пуччини).

[84] *И в 1897 году... в театре Солодовникова я играл Олоферна* — первый спектакль «Юдифи» на сцене Мамонтовской оперы состоялся 23 ноября 1898 г.

Все пишущие об этой партии, которая была в репертуаре Шаляпина вплоть до его отъезда за границу, отмечают незабываемое художественное впечатление от созданного им образа.

«В роли Олоферна Шаляпин раскрывает перед нами психологию варварства,— пишет журнал «Театр и искусство» за 1907 г., № 39,— грозного варварства, с которым знакомит нас Библия. Варвары были разные: гунны, татары, поработившие Россию, и пр. Но такого жгучего страха, какой переживаешь в детстве, читая в Библии описание побед и покорения народов варварами,— больше уже не испытываешь. И вот чувство такого страха заставляет переживать Шаляпин, когда он останавливает Вагоа, говоря, что его песнь не годится, и поет при этом какой-то «клич» крови, издает какой-то стон страшной, безумной, кровавой вакханалии («Рви, топчи конем, руби мечом!»)...»

«Олоферн Шаляпина — это гениальная скульптура,— пишет рецензент журнала «Рампа и жизнь» за 1915 г., № 49.— Незабываемые грозные черты восточного сатрапа... Каждый его жест, движение, каждый звук его властного голоса — все заставляет трепетать. Быть страшным и в то же время доставлять наслаждение, леденить душу и в то же время чаровать — трудная, почти невыполнимая задача для артиста...»

[85] *...глядел на его Божью Матерь с младенцем* — очевидно, Ф. И. Шаляпин имеет в виду фреску работы В. М. Васнецова в конхе абсиды Владимирского собора в Киеве.

[86] *Замечателен был у Виктора Васнецова дом...* — ныне «Дом-музей художника В. М. Васнецова», переулок Васнецова, № 13.

...несказанно я был польщен тем, что мой театральный Грозный вдохновил Виктора Васнецова на нового Грозного — речь идет о картине В. М. Васнецова «Иван Грозный», написанной художником в 1897 г.

В 1898 г. она была приобретена П. М. Третьяковым и с тех пор находилась в его собрании. В настоящее время экспонируется в Третьяковской галерее.

[87] *Вместе со мной торжествовала на концертных эстрадах моя любимая «Блоха»* —«Песнь о блохе» («Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха») на текст из поэмы «Фауст» В. Гёте. В. В. Стасов в письме к А. М. Керзину от 1 октября 1905 г., высказывая свои замечания по программе концертов керзинского кружка, писал: «*Первое* то, что в числе романсов и песен не находится у нас одна превосходная вещь; это именно «Песнь о блохе». Не знаю, исполняет ли кто-нибудь в московских концертах, но здесь я слыхал «Блоху» как в концертах, так и у меня на дому в исполнении *Ф. И. Шаляпина*, и везде она производит фурор. Шаляпин же мой давнишний приятель, которого я прозвал *Федор-Большой* и который никогда не бывает в Петербурге без того, чтобы быть у меня в кругу нас всех, ревностных его обожателей, друзей и поклонников, непременно поет всякий раз и даже всегда по два раза,— исполняет эту вещь с необычайным талантом и точно будто слыхал, как пел «Блоху» сам Мусоргский».

[88] *...позволю себе считать примером, достойным подражания, то это — само движение мое...* — здесь интересно привести отрывок из рецензии Юр. Беляева на одну из коронных ролей Шаляпина — Бориса Годунова. «Мне хочется выделить Бориса Годунова из всего, что за последнее время показал нам Шаляпин,— пишет критик.— И вот почему: Борис все еще не кончен... Я не пропустил в Петербурге ни одного представления «Годунова» и с радостью замечал, как в этом огромном сценическом создании открывались все новые и новые черты [...]. И это «новое», это perpetuum mobile шаляпинского творчества, есть залог его бессменного успеха [...]. Несмотря на всю полноту впечатления, чувствуется, что артист скажет нам еще и еще» («Новое время», 8 января 1911 г.).

[89] *...начать играть Рюи-Блаза* — герой одноименной драмы Виктора Гюго.

[90] *Будет дирижировать у Мамонтова оперой «Самсон и Далила»* — первое выступление С. В. Рахманинова-дирижера состоялось в Русской частной опере 12 октября 1897 г. в опере К. Сен-Санса «Самсон и Далила».

[91] *...переживал какой-то духовный кризис* — С. В. Рахманинов переживал тяжелые настроения в связи с неудачным исполнением своей Первой симфонии (d-moll), премьера которой состоялась 15 марта 1897 г. под управлением А. К. Глазунова в Петербурге, в «Русских симфонических концертах». «...Меня совсем не трогает неуспех, [...] меня совсем не обескураживает ругатня газет,— писал композитор 6 мая 1897 г.,— но зато меня глубоко огорчает и на меня тяжело действует то, что мне самому моя симфония, несмотря на то, что я ее очень любил раньше, сейчас люблю, после первой же репетиции совсем не понравилась [...] я допускаю, что исполнение могло быть причиной провала (С. В. Рахманинов, Письма, Музгиз, 1955, стр. 143). Первая симфония Рахманинова при жизни композитора более уже не исполнялась. Потеряна была и авторская партитура симфонии. В годы Великой Отечественной войны партитуру удалось восстановить по оркестровым голосам, сохранившимся в библиотеке Ленинградской государственной консерватории. Вторым рождением Первой симфонии Рахманинова было ее исполнение в Москве 17 октября 1945 г. в Большом зале консерватории, в концерте Государственного симфонического оркестра СССР под управлением А. В. Гаука.

[92] *Вот я с моим бульдожкой сижу на диване у Ильи Ефимовича Репина* — Шаляпин был в Куоккала у И. Е Репина в феврале 1914 г., когда художник писал портрет Ф. И., оставшийся незаконченным.

[93] *...где теперь мой портрет его работы...* — этот портрет Ф. И. Шаляпина работы В. А. Серова находился в Серовском зале Третьяковской галереи.

[94] *Он же сделал эскиз для моего Сальери* — М. А. Врубель писал эскизы декораций и костюмов для оперы Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» в Русской частной опере (1898).

[95] *Ездил со мной когда-то по России приятель и аккомпаниатор* — видимо, композитор А. Н. Корещенко.

[96] *...наградить меня званием Первого Народного Артиста* — в ноябре 1918 г. Совет Комиссаров Северной области постановил присвоить звание Народного Артиста Ф. И Шаляпину —«высокодаровитому артисту из народа».

[97] *...шел «Борис Годунов» в новой постановке, казавшейся мне убогой и неудачной* — постановка В. Э. Мейерхольда, декорации А. Я. Головина, дирижер А. Коутс. Премьера в Мариинском театре 6 января 1911 г.

Ф. И. Шаляпин был недоволен постановкой «Бориса Годунова» в январе 1911 г., осуществленной В. Э. Мейерхольдом. Еще на генеральной репетиции Шаляпин не соглашался с режиссером по ряду деталей сценического решения спектакля. Корреспондент газеты «Новое время» (6 января 1911 г.) в заметке за подписью «А. С.» (возможно, сам Суворин), присутствовавший на генеральной репетиции, пишет: «...Самые поправки на сцене, иногда прерывающие исполнение, любопытны. Так, на этот раз Борис Годунов в лице г. Шаляпина, постучав легонька посохом о загородку, сделал весьма дельное замечание режиссеру Мейерхольду, который устроил шествие царя так, что он виден был за загородкой по пояс. «Загородку надо убрать»... О конфликте, существовавшем между Шаляпиным и Мейерхольдом, пишет и Эм. Бескин в статье «Без вины виноватые» («Театральная газета», 10 ноября 1913 г.). Поэтому весьма возможно, что Шаляпин уже летом 1912 г. задумывал осуществить новую постановку.

Однако «Борис Годунов» на Мариинской сцене был заново поставлен лишь в октябре 1915 г.

Интересно отметить, что еще в 1910 г. в журнале «Театр», № 652 было опубликовано мнение Шаляпина о «новых течениях в драме». Артист говорит: «...Шекспира, Шиллера, Гюго нельзя говорить тоном модернизированных неврастеников, а удары бича грибоедовской и гоголевской сатиры нельзя почувствовать при помощи той изломанной «естественности», от которой веет скукой и надуманностью...».

[98] ...*известный русский литератор* — А. В. Амфитеатров, пославший 26 января 1911 г. Ф. И. Шаляпину резкое письмо, в котором иронически поздравил его с «монаршей милостью» и, обвинив в «глубоком верноподданничестве», написал, что порывает с ним знакомство.

СОДЕРЖАНИЕ

Е. Грошева. «Федор Иванович Шаляпин» 3
Страницы из моей жизни 46
Маска и душа. (Главы из книги) 253
Статьи и высказывания 361
Комментарии 381

Федор Иванович Шаляпин

Маска и душа

Ответственные за выпуск Г. Байдер, Р. Черненко.
Художник В. Вороицов.
Художественный редактор Г. Баянов.
Технический редактор Т. Кошетар.
Корректор А. Курмаигожина.

ИБ 178

Сдано в набор 26.04.82. Подписано в печать 30.12.82. Формат 84×108 1/32. Бумага тип. № 3. Гарнитура литературная. Печать высокая. Печ. л. 26.5 Усл. п. л. 22.26. Уч.-изд. л. 28.19. Тираж 300 000 экз. (3-й завод 200 001—300 000 экз.). Заказ № 842. Цена 2 р. 40 к.
Издательство «Өнер» Государственного комитета Казахской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 480124, г. Алма-Ата, пр. Абая, 143.
Фабрика книги производственного объединения полиграфических предприятий «Кітап» Государственного комитета Казахской ССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 480124, г. Алма-Ата, пр. Гагарина, 93.

Шаляпин Федор.

Ш 18 Маска и душа: (Литературное наследство).— Алма-Ата: Өнер, 1983.— 424 с.

Текст печатается по изданию: Федор Иванович Шаляпин. Издательство «Искусство», М., 1976, том I.

Настоящий сборник содержит литературное наследстао великого русского певца и артиста. В нем помещены его автобиография, дописанная и обработанная А. М. Горьким, и отдельные главы из книги Ф. И. Шаляпина «Маска и душа», а также его статьи и высказывания об искусстве.

2 р. 40 к.

МАСКА И ДУША